LOS HOMBRES de la historia

12

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Homero

Fausto Codino

Centro Editor de
América Latina



Todo cuanto se sabe de Homero, el primer poeta griego conocido, es que vivió en Jonia, sobre la costa occidental de Asia Menor y quizás era oriundo de Esmirna. Se ha establecido en cambio, que no pudo haber compuesto los dos poemas famosos que se le atribuyen: la **Ilíada** y la **Odisea;** en efecto, contradicciones de contenido y grandes desniveles estilísticos inducen a rechazar la existencia de un autor único. Pero si bien, en general se acepta que los autores fueron dos, por comodidad se sigue usando el nombre de Homero, circunstancia que no afecta el valor de los poemas mismos que constituyen, por otra parte, un elemento esencial para el estudio de la época que describen. Compuestos ambos en los últimos decenios del siglo VIII a. C., o en el transcurso del siglo VIII al VII, la **Ilíada** narra episodios de la guerra de Troya, en tanto la **Odisea** relata las peripecias de Odiseo en su viaje de regreso a Itaca, una vez terminado el conflicto citado, además del problema que se plantea en su tierra por la sucesión durante su larga ausencia.

Pero al margen de la anécdota y de sus aspectos literarios, el interés de ambos poemas, desde un punto de vista histórico, surge de su valor testimonial, ya que reflejan el estilo de vida de una sociedad ubicada en la edad incierta del pasaje de la democracia primitiva al estado político aristocrático. Es así que, en la Ilíada, se observa la vigencia de un sistema que no tiene leyes ni poderes delegados y en el cual es siempre la asamblea la que decide; en ella todos son teóricamente iguales pero quien se destaca por méritos personales puede acumular bienes y utilizarlos como instrumento de poder y prestigio. Régimen de equilibrio inestable, cuya disgregación o progreso se detecta en la **Odisea,** cuyo personaje central se mueve ya a estímulos interiores más complejos que los que guiaban a los héroes de la **Ilíada,** como resultado de relaciones sociales más complicadas y de una ampliación de los horizontes geográficos. Si bien la situación, en sus nuevas formas de solidaridad garantiza más autonomía y libertad a los individuos, al mismo tiempo los aisla y los enfrenta; de allí que, a diferencia de la época descripta en la **Ilíada,** donde cada uno se hallaba incorporado por nacimiento a un sistema relativamente simple y estable de relaciones gentilicas, en la **Odisea,** testimonio de una etapa inmediatamente anterior al momento en que la aristocracia se organiza sólidamente en clase dominante, el individuo debe tratar por sí mismo de construir o mantener su sistema de relaciones.

No es extraño entonces que, si bien con Homero el gran poema llegó a su síntesis grandiosa, también haya arribado a su punto final. Después de él, la poesía épica, elaborada por la corporación de los aedas para un público estable y trasmitida por medio de una sociedad que se transformaba con lentitud, será seguida por la creación autónoma de un poeta que percibe al mundo como efímero y tiene un público mutable y, por lo tanto, abandonará los grandes temas que la sociedad entera considera como propios para inspirarse en lo ocasional y fijar algunas imágenes del presente que fluye.

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacífico.

12. Homero - La civilización de los Orígenes
Este es el primer fascículo del tomo La civilización de los Orígenes
La lámina de la tapa pertenece a la sección La civilización de los Orígenes, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 12:
Museo del Agora, Atenas: p. 20 (2); p. 27 (1).
Museo de Argos: p. 24 - 25 (1).
Museo Benaki, Atenas: p. 16 (1).
Museo de Eleusis: p. 23 (3).
Museo Nacional, Atenas: p. 8 (1, 4); p. 12 (1,2); p. 17 (2); p. 18 (1,2); p. 20 (1); p. 21 (3); p. 22 (1,2); p. 28 (1,2).

Las fotografías fueron obtenidas por p. Malvisi.

Traducido por Néstor Miguez.

Centro Editor de América Latina S. A.
Av. de Mayo 1365 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley.
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Este fascículo, para el cual se utilizó papel Colcote Ilustración de Celulosa Argentina S. A. se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A., Luca 2223, - Buenos Aires, en agosto de 1968.

Homero

Fausto Codino

Indicamos aquí los puntos de referencia esenciales para la civilización creto-micénica, la época de Homero y los destinos de la *Ilíada* y la *Odisea*. Para los siglos anteriores a Homero, las fechas tienen un valor aproximado.

2600 a. C.

Creta. Período Minoico Antiguo. Rápido y vigoroso ascenso de la artesanía, sobre todo en la metalurgia del bronce, y desarrollo de la navegación. Relaciones con Chipre, Asia Menor y Egipto.

2000 a. C.

Creta. Período Minoico Medio. Se construyen los grandes palacios. Cerámica en el "estilo de Kamares". Comercio con Egipto, Babilonia, Ugarit, el Egeo y la Península Griega.

1900 a. C.

Grecia. Ocupan la Península pueblos de lengua indoeuropea, antepasados de los griegos micénicos, o aqueos.

1700 a. C.

Creta. Fin del Minoico Medio. Destrucción de los palacios por un terremoto y rápida reconstrucción de los mismos. Se introducen sistemas lineales de escritura: Lineal A (siglo XVII), y más tarde el Lineal B (siglo XV). Máximo desarrollo del comercio cretense.

1600 a. C.

Grecia. Surgen las ciudadelas y palacios micénicos, con fuerte influencia cretense. A la inversa, en el siglo XV los micénicos ejercen influencia sobre Creta y conquistaron, quizás, el dominio de Cnosos.

1400 a. C.

Ruina de los palacios cretenses (Cnosos, Festo, Hagia Triada, Mallia, etc.). Su destrucción se debió a una sublevación local contra los dominadores aqueos o a la invasión de nuevos grupos de estirpe griega. Las potencias micénicas, con sus palacios fortificados, reemplazan a Creta en el dominio del mar y del comercio; intercambian productos con el Medio Oriente, Italia Meridional y el lejano Norte. En Micenas se construyen las grandes tumbas de cúpula y la Puerta de los Leones (comienzos del siglo XII).

1250 a. C.

Troya, situada en la costa noroccidental de Asia Menor, es destruida por fuerzas enemigas, probablemente un ejército aqueo.

1200 a. C.

Dentro del cuadro de los grandes movimientos migratorios, la estirpe griega de los dorios penetra hasta Grecia meridional. Son destruidos el palacio de Pilos y las moradas que rodean a la ciudadela de Micenas. Atenas resiste a los atacantes.

1100 a. C.

Destrucción de Micenas y de las otras ciudadelas griegas. Fin de la civilización micénica y comienzo de la edad media helénica. Desaparece el uso de la escritura. Muchos grupos de la madre patria griega (los jonios) emigran hacia el otro lado del Egeo, hacia las costas de Asia Menor. Edad del hierro. En la cerámica, comienza el período Submicénico, seguido luego por el Protogeométrico.

900 a. C.

Cerámica de estilo geométrico.

700 a. C.

Aparece la primera cerámica arcaica, más simple en la composición y más rica en el color y en la representación de objetos de la naturaleza. Por esta época, se componen en Jonia la *Ilíada* y la *Odisea*. En Beocia, el poeta Hesíodo compone la *Teogonía* y *Los trabajos y los días*.

561/60-528/57 a. C.

Atenas. Gobierno de Pisístrato, quien según una tradición antigua hizo establecer y escribir los textos homéricos en su redacción definitiva.

Siglos III-II a. C.

Alejandría de Egipto. Los críticos Zenodoto de Efeso, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia estudian y comentan los poemas homéricos. Los textos que conservamos en la actualidad se remontan a sus cuidadas ediciones.

Siglo XVI d. C.

Primeras traducciones de Homero a las lenguas modernas.

1715

Aparece póstumamente el ensayo *Conjeturas académicas o disertación sobre la Ilíada* del abate François Hédelin d'Aubignac, el primero que niega la existencia histórica de Homero y sostiene que la *Ilíada* es una recopilación de poemas más antiguas realizada en la época de Licurgo o de Pisístrato.

1730

En el libro III de la *Ciencia Nueva* Giambattista Vico interpreta los poemas como creación anónima de una época todavía bárbara; el nombre ideal de Homero designa, para él, al conjunto de los pueblos griegos que, a fines de los tiempos heroicos, reunieron los recuerdos de toda la nación.

1795

El filólogo alemán Friedrich August Wolf publica los *Prolegómenos a Homero*, punto de partida de todas las discusiones posteriores sobre la "cuestión homérica". Según Wolf, los poemas nacieron con la redacción de Pisístrato, antes de la cual, dada la ausencia de la escritura, no podían existir más que cantos breves, de edades y autores diversos.

1870

Heinrich Schliemann comienza sus excavaciones arqueológicas en Troya, Micenas y Tirinto.

1893

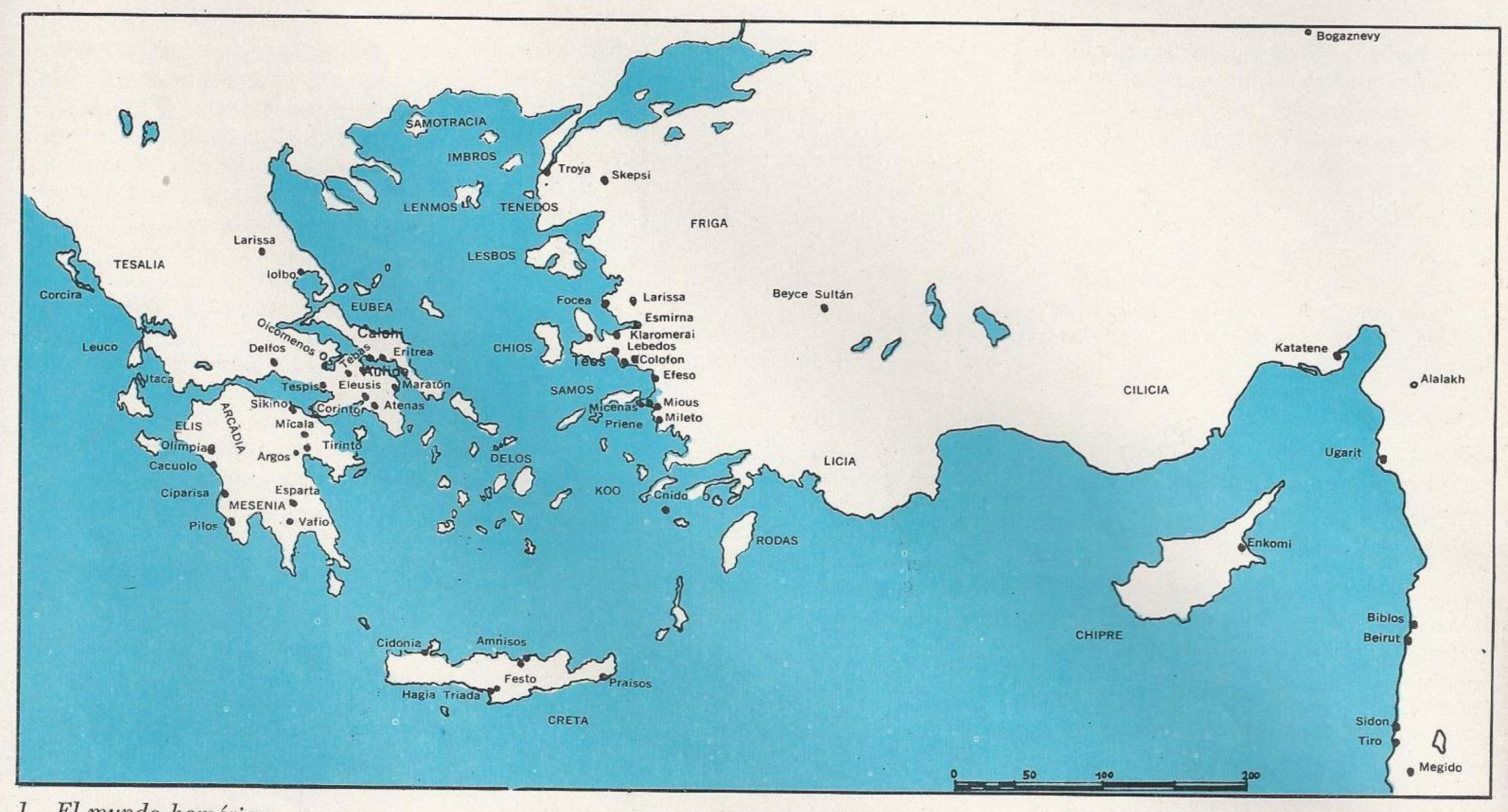
Sir Arthur John Evans inicia las excavaciones en Creta.

1932

Reiniciación de las excavaciones en Troya, conducidas por Carl W. Blegen.

1952

Michael Ventris logra descifrar la escritura silábica cretense-micénica (Lineal B).

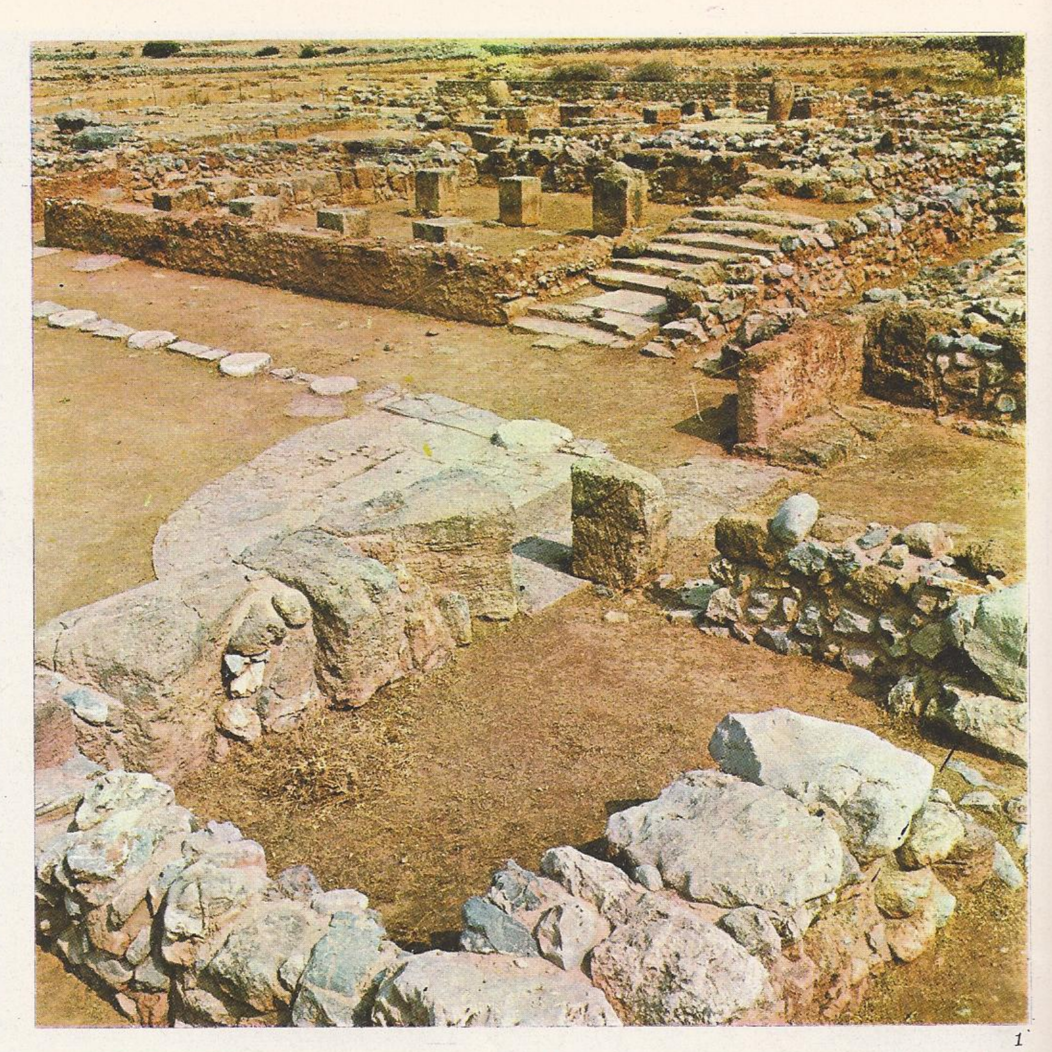


1. *El mundo homérico.*

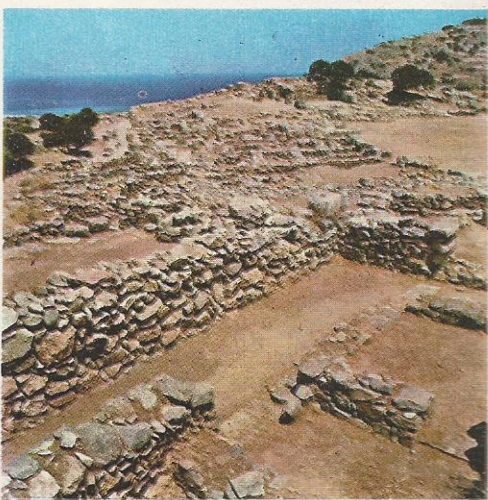
La cuestión homérica

Homero vivió en Jonia, sobre la costa occidental de Asia Menor, y quizás era oriundo de Esmirna: he aquí todo lo que podemos recoger de las noticias antiguas sobre el primer poeta griego que conocemos. Quizá fuera ciego, como otros cantores de la Grecia arcaica y de pueblos que han tenido una poesía similar a la épica griega. Además de los poemas conservados, se le atribuían otros, entre ellos poemas desaparecidos que desarrollaban leyendas sobre la guerra de Troya y otras gestas heroicas. E incluso una serie de poemas en hexámetros, dedicados a divinidades helénicas, con el título de *Himnos Homéricos.* Pero no es posible aceptar estas atribuciones. Quedan la *Ilíada* y la *Odisea,* los dos poemas en los que la crítica moderna ha descubierto contradicciones de contenido y grandes desniveles estilísticos, hasta el punto de que se ha llegado a negar su unidad y a considerarlos como la obra de muchos poetas, diversos en cuanto a la época y al talento artístico. Actualmente, la mayoría rechaza esta solución extrema de la "cuestión homérica", si bien la *Odisea* parece en conjunto posterior a la *Ilíada*: la diferencia sería de sólo algunos decenios, pero no se puede pensar que el mismo autor haya compuesto ambos poemas en tiempos distintos de su vida. Los autores fueron dos, pero por comodidad podemos continuar usando el nombre único de Homero. Tales como las conocemos, la *Ilíada* y la *Odisea* fueron compuestas, salvo algunos agregados posteriores, en los últimos decenios del siglo VIII a. C. o en el transcurso del VIII al VII. Homero es, por lo tanto, aproximadamente contemporáneo de Hesíodo, el primer autor que habla de sí mismo, y algo anterior a Arquíloco, el más antiguo poeta lírico del que tengamos noticia.

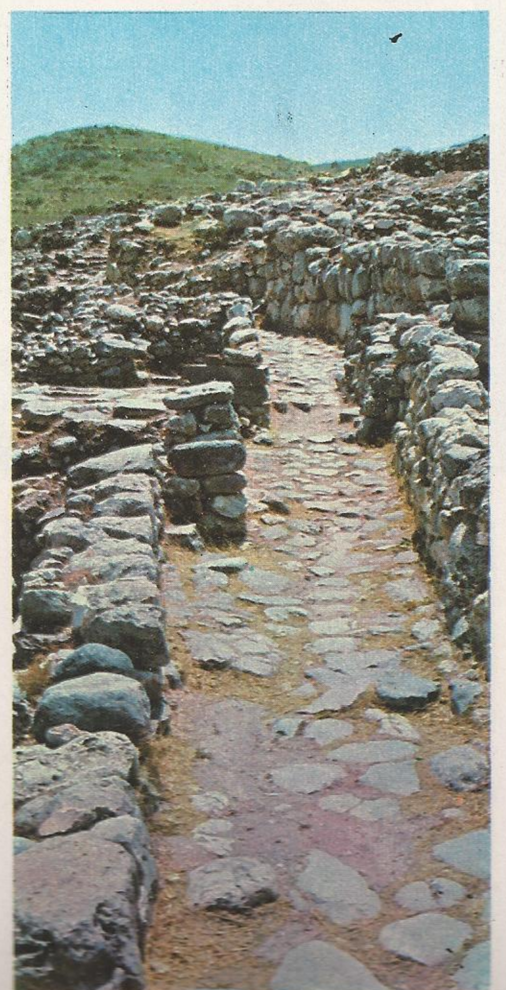
El ciclo sobre Troya narraba, en una larga serie cronológica, los antecedentes remotos de la guerra y la decisión de Zeus de hacer perecer a una parte del género humano, las bodas de los padres de Aquiles, el juicio de Paris, el rapto de Helena y sus consecuencias, hasta el retorno a la patria y las últimas aventuras de los que volvieron de Troya. Los poemas homéricos desarrollan en detalle episodios limitados en el tiempo. En la *Ilíada*, el más vigoroso de los aqueos asediantes, Aquiles, se retira de la guerra después de un altercado con Agamenón, jefe del ejército. Al cabo de algunos días de lucha, los aqueos están a punto de ser arrojados al mar, hasta que Aquiles consiente que Patroclo descienda al campo de batalla, y cuando éste recibe la muerte de manos de Héctor, Aquiles retorna al combate y venga a su amigo. El poema termina con los funerales de Héctor. En los cuatro primeros libros de la *Odisea* se describe la situación de Itaca, donde Telémaco, hijo de Odiseo (o Ulises, según la versión latina de este nombre), demuestra su impaciencia contra los pretendientes de su



1



2



3

1. Vista de la parte septentrional del Palacio de Mallia.

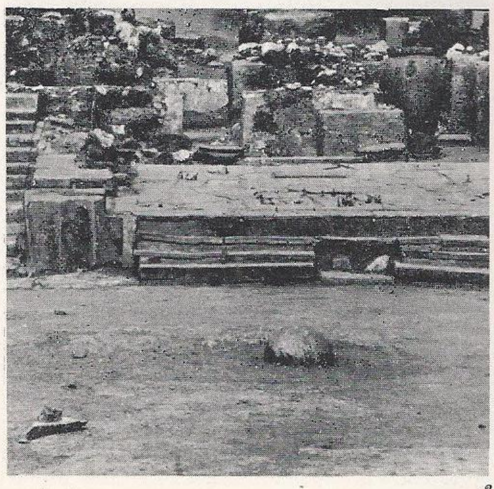
2. Calle del barrio oriental de Gurnia (Creta oriental). Gurnia es la única localidad donde puede verse una ciudad minoica, probablemente un burgo de campesinos y artesanos, con sus casas y sus calles. (Minoico Reciente I, alrededor del 1500 a. C.).

3. El barrio occidental de Gurnia: en la cúspide de la colina se extienden el ágora y el palacio.

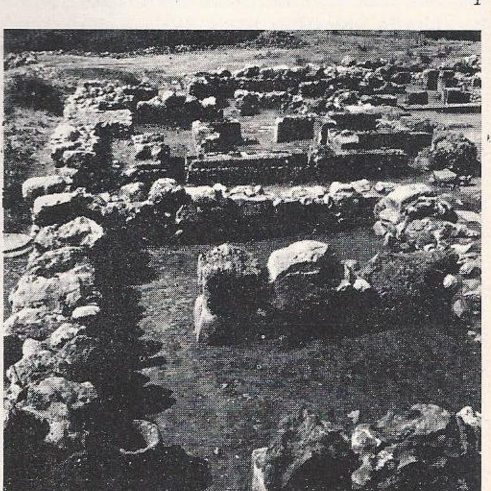
1



2



3



4

madre, Penélope, y va a Pilos y Esparta para buscar noticias de su padre en las cortes de Néstor y Menelao. Mientras tanto, Odiseo abandona a Calipso, la ninfa que lo ha retenido durante largo tiempo en su isla, y es bien acogido por el pueblo de los feacios que escuchan el extraordinario relato de sus aventuras y lo llevan de vuelta a Itaca. Aquí, disfrazado de mendigo, se da a conocer a Telémaco y prepara la venganza contra los pretendientes; una vez muertos éstos, también la fiel Penélope reconoce a Odiseo.

Los poemas no pueden informarnos sobre la personalidad del autor, quien no habla de sí mismo, ni del ambiente en el que vivía porque su materia se remonta claramente a fuentes lejanas. Pero entre tantos elementos mitológicos y fantásticos aflora, con caracteres bastante verosímiles —en lo esencial— el recuerdo de un suceso que no tuvo por escenario el Olimpo ni las tierras fabulosas que Odiseo visitó, sino que está ligado a una región y una ciudad determinadas: la guerra de Troya. Los griegos de la época clásica relataban esta guerra, que se destacaba entre las grandes gestas de sus orígenes, pero no sabían agregar nada preciso a lo que se desprendía de la épica misma. Y su modo de vivir y de pensar era tan diferente del de los poemas, que en un tiempo la moderna crítica histórica estuvo poco dispuesta a admitir que los griegos del llamado período Arcaico, ocupados todavía en el siglo VII a. C. en echar las bases del ordenamiento político que finalmente se realizará en el siglo V —y aún entonces en la escala limitada de un organismo comunal bastante circunscrito, la polis— hubiesen tenido antepasados ricos y poderosos como los héroes de Homero, cuya cultura, fuera de la poesía, hubiese desaparecido sin dejar rastros.

La Civilización Micénica

Ahora este escepticismo ha sido superado. Hace casi un siglo, las investigaciones arqueológicas estimuladas con energía por un aficionado rico y de confiada obstinación, el alemán Heinrich Schliemann, sacaron a luz los restos de ciudades que, por su posición geográfica y sus dimensiones, correspondían a las homéricas. Ante todo, Troya, cerca del Helesponto; luego la capital de la liga antitroyana, Micenas, en el Peloponeso, con sus tesoros que justificaban el epíteto de "rica en oro" que le aplicaba Homero; más tarde, los palacios de Creta y otros centros de Grecia y Asia Menor que eran importantes en el mundo homérico pero habían desaparecido o decaído en la época arcaica y en la clásica. Hoy sabemos que Troya fue realmente incendiada y destruida por atacantes externos. Indagaciones exactas realizadas en los últimos decenios con los restos de los establecimientos que se sucedieron en la colina de Hissarlik han permitido reconstruir en términos arqueológicos las vicisitudes de Troya desde el 3000 hasta el 1100 a. C. Uno de los estratos corresponde a una ciudad, llamada Troya VII, que fue destruida por obra de la violencia humana hacia el 1250 a. C. La fecha no se aleja mucho de la que los mismos griegos atribuían a los hechos de la *Ilíada*. El arqueólogo norteamericano Carl W. Blegen, que dirigió las excavaciones, llegó a la siguiente conclusión: "Considerando el estado actual de nuestros conocimientos, no se puede dudar de que hubo en la historia una verdadera guerra de Troya, en la cual una coalición de aqueos o micénicos, bajo la conducción de un rey de reconocida soberanía, combatió contra el pueblo de Troya y sus aliados".

Este resultado, aunque notable, no permite todavía extraer grandes conclusiones con respecto a los acontecimientos políticos y militares del siglo XIII ni con respecto a la veracidad de Homero. Los datos arqueológicos, en realidad, no permiten ni siquiera identificar con seguridad a los vencedores con los micénicos o aqueos (los habitantes de la península griega en la tardía Edad del Bronce), y menos aún aclarar las circunstancias de la guerra. Pero a nosotros, más que esto nos interesa conocer en líneas generales esa civilización micénica que los poemas homéricos describen o pretenden describir. Los antepasados de los aqueos homéricos ocuparon la península griega hacia el 1900 a. C., introdujeron en ella la lengua indoeuropea que luego será el griego e iniciaron la Edad del Bronce Media. Con un modo de vida todavía predominantemente pastoril, detuvieron durante un tiempo el proceso de urbanización iniciado en la anterior cultura "Heládica Antigua", pero pronto dieron impulso a la construcción de centros fortificados y palacios. En el siglo XVIII fueron atraídos a la órbita de aquella civilización, más evolucionada y singular, que tenía su centro en la isla de Creta y que mantenía activas relaciones comerciales con Egipto, Oriente y el Egeo. En un primer momento —quizás hasta su dominación— sintieron la influencia de Creta, pero más tarde, a partir del siglo XV, la relación se invirtió y probablemente Cnosos fue dominada por los micénicos, hasta que su palacio, como los de Festo y otras ciudades cretenses, fue destruido.

Los micénicos crearon una gran potencia en el Mediterráneo centro-oriental, con un radio de acción comercial y militar que superaba los límites alcanzados por los cretenses. Tenían establecimientos en las islas del Egeo, las costas de Asia Menor (Mileto), Rodas, Chipre y Ugarit. Mantenían un intenso tráfico con Troya, los hititas, Siria, Egipto, Sicilia e Italia meridional. En su patria, alcanzaron un elevado nivel técnico en la construcción de barcos, caminos, puentes, canales, tumbas monumentales de cúpula y en todas las ramas de la artesanía y el arte. Las armas, los palacios y los objetos de lujo nos revelan una sociedad de clases dominantes, guerreras y refinadas.

En el siglo XIII, los centros micénicos, ya en decadencia, comienzan a dar signos de inquietud y se consolidan las fortificaciones. Hacia el 1200, Pilos, en Mesenia, fue devastada, y las construcciones periféricas de Micenas fueron incendiadas. Antes del 1100 fueron destruidas todas las ciudadelas. El fin de la civilización micénica se produjo dentro del marco de un nuevo y gran movimiento migratorio que agitó también Asia Menor y el Medio Oriente. Otra estirpe griega, la de los dorios, que habían permanecido en condiciones de vida atrasadas en los límites septentrionales de la península griega, descendió en masa hacia el sur y provocó la desaparición casi completa del modo de vida micénico.

La época siguiente, el llamado Medioevo Helénico, ha dejado escasos rastros materiales en la arquitectura y en la artesanía de lujo. Es fácil pues, imaginarla como una época bárbara, aunque justamente en estos siglos (XI-VIII a. C.) se introdujo en Grecia el trabajo del hierro que significó una gran revolución tecnológica. El atraso en la vida civil está atestiguada por dos hechos: la desaparición de la escritura y la interrupción de las relaciones externas. Ahora Grecia ya no es una gran potencia entre otras, y se encierra en ese relativo aislamiento que durará hasta el período clásico; durante siglos los griegos se sentirán diferentes de todos los otros pueblos, a los que consideraban totalmente extraños o "bárbaros". Los cretenses habían tenido, para representar su lengua, hasta fines del siglo XVII, un sistema silábico de escritura, llamado Lineal A, del que nos quedan documentos todavía indescifrados; de una adaptación de este sistema al griego micénico surgió un nuevo sistema silábico (Lineal B), cuya existencia en el siglo XV está atestiguada por tablillas de arcilla que fueron descifradas en 1952 por el estudioso inglés Michael Ventris. El micénico es un griego quinientos años más antiguo que el de Homero, y corresponde a la lengua hablada en la época de Aquiles y Agamenón, si es que realmente existieron. Los documentos, varios miles de tablillas encontradas en Cnosos, Pilos, Micenas y otros lugares, no son textos literarios, religiosos o políticos, y no nos permiten reconstruir toda la lengua micénica porque contienen simples listas de personas o bienes, recibos e inventarios. Muchas palabras de ellas son incomprensibles, muchas no son griegas, quizás porque los escribas al servicio de los señores micénicos eran cretenses y empleaban términos de su lengua. Estos registros tenían un destino provisorio, para el uso administrativo de los palacios y no debían conservarse; los que han llegado hasta nosotros, hechos sobre arcilla que no pasaban por la cochura, quedaron solidificados, felizmente para nosotros, por los incendios que destruyeron los palacios.

Sin embargo, esos registros nos brindan noticias que difícilmente habríamos podido

obtener mediante otras informaciones arqueológicas. El palacio micénico tenía una administración centralizada y compleja; la sociedad se subdividía en muchas categorías de especialistas; la tierra era, en parte, propiedad comunal, y en parte, propiedad privada. Al frente de la comunidad había un soberano, cuyo título se mantiene en la lengua griega clásica *(anax)*, secundado por un jefe militar. Cada centro menor tenía una especie de "intendente" subordinado al poder central. La recolección de los tributos y la distribución de armas y víveres se realizaban de acuerdo a un sistema tan minucioso que exigían el uso de la escritura.

Después del 1100 se pudo prescindir también de la escritura porque la organización era mucho más simple. El alfabeto fenicio, que a través de los griegos llegó con el tiempo a expresar todas las lenguas europeas, fue adoptado y utilizado para usos muy limitados en el siglo VIII a. C. Los poemas homéricos tomaron forma en una sociedad iletrada. Si bien los temas de la *Ilíada* y la *Odisea* se remontan a los tiempos micénicos, los cantos épicos se transmitieron oralmente, a través de muchas generaciones, en un ambiente esencialmente distinto.

Los palacios que eran las bases de la potencia micénica, ya no existían. La arqueología no puede decirnos cuál fue la suerte de los aqueos después de la invasión dórica. En la distribución histórica de los dialectos, los que más se asemejan al micénico se sitúan en regiones aisladas y periféricas con respecto a los dialectos dóricos: Arcadia, en el centro del Peloponeso, y Chipre. Pero esto no demuestra que las poblaciones mismas hayan sido rechazadas y relegadas a los confines. Dialectos no dóricos que pueden ser la continuación del micénico, aunque muy modificados por el tiempo, son el eólico y el jónico. Se hablaba el primero en el noreste de Grecia, en Tesalia y Beocia, y en la región más septentrional de la costa de Asia Menor bañada por el Egeo, junto con la isla de Lesbos. Más al sur de Lesbos, en la zona comprendida entre las ciudades de Esmirna y de Mileto, se hablaba el dialecto jónico, afín al de Atenas y su región. el Ática. Esta distribución de los dialectos es posterior a la invasión dórica. Desde el siglo XI en adelante, fuertes corrientes migratorias pasaron de la madre patria al Asia Menor, donde se unieron a los grupos que ya se habían establecido allí en la época micénica y crearon aquella notable región de civilización (con Mileto, Efeso, Priene, Colofón, Teo, Lebedo, Miunte, Quíos, Samos, etc.) que se distinguió en el período arcaico y durante la gran colonización. En buena parte, estos movimientos migratorios debieron pasar por Atenas, la única ciudad importante que no fue destruida en el movimiento de los dorios.

La lengua homérica

Los poemas homéricos asumieron su forma definitiva en Jonia. Están compuestos en un dialecto jónico que contiene, sin embargo, muchos elementos eólicos, algunas formas que se encuentran en el arcadio-chipriota y algunos aticismos. La mezcla de dialectos no es un fenómeno sorprendente, aunque no esté bien explicado. Más extraño es comprobar que en la lengua homérica coexisten fenómenos fonéticos y morfológicos que en la historia del griego representan fases diversas y que no podían coexistir en la lengua hablada. Justamente por esto, la lengua homérica parece muy artificial, sumamente estilizada, y para nosotros permanecería aún más aislada en la historia del griego literario si no se hubiesen difundido muchas palabras y formas a causa de la influencia de los poemas entre los poetas y hasta los prosistas de las edades posteriores, aunque siempre como "homerismos" evidentes. El lenguaje poético del que disponía Homero se había fijado en gran parte varios siglos antes. No sabemos si los micénicos tuvieron una poesía heroica, probablemente sí. Sea como fuere, es cierto que los poemas han heredado y conservado, sino versos y frases enteras, al menos muchas palabras micénicas ya desaparecidas de la lengua hablada.

En los siglos del medioevo helénico, naturalmente la lengua poética, no había cesado de desarrollarse. Sin duda, admitía términos nuevos del uso común; pero también, por ser justamente un instrumento poético artificial y estilizado, forjaba nuevas expresiones siguiendo leyes propias que no operaban en el griego hablado y que estaban condicionadas por las exigencias de la métrica. Además, los poetas hallaban en el patrimonio tradicional, palabras cuyos significados se habían perdido, y las repetían atribuyéndoles un sentido arbitrario que no siempre podemos precisar. Esto sucedía fácilmente con los característicos epítetos repetidos que acompañan a los nombres de las divinidades. Por lo demás, la terminología del culto siempre es conservadora, y en una sociedad iletrada no es raro que se olvide el sentido original de las palabras —como el de los ritos mismos— y se lo sustituya por una nueva interpretación. Por ejemplo, la diosa Atenas, a la que ya se veneraba en la época micénica y se la llamaba a menudo *Glaukopis*, "rostro de lechuza". El epíteto nos hace remontar a concepciones teriomórficas de la divinidad que existían en la época micénica, pero en Homero han sido olvidadas casi totalmente; por ello, en la época de estos poemas se daba al epíteto el sentido de "mirada terrible" o el de "ojos azules", que fue el aceptado generalmente más tarde.

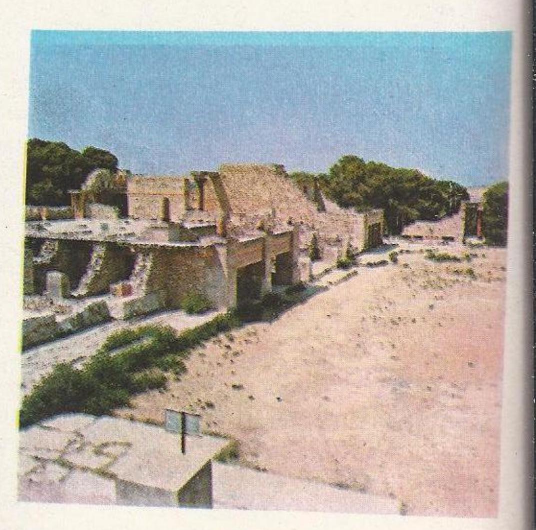
La poesía de los aedas

Aún más que la repetición mecánica de epítetos, es característico en Homero la

En la pág. 4

1. Mesa para las ofrendas. Palacio de Mallia (Creta), sala XVII.

2, 3, 4. El Palacio de Mallia: la sala de las cisternas, el patio central y la puerta sudeste.

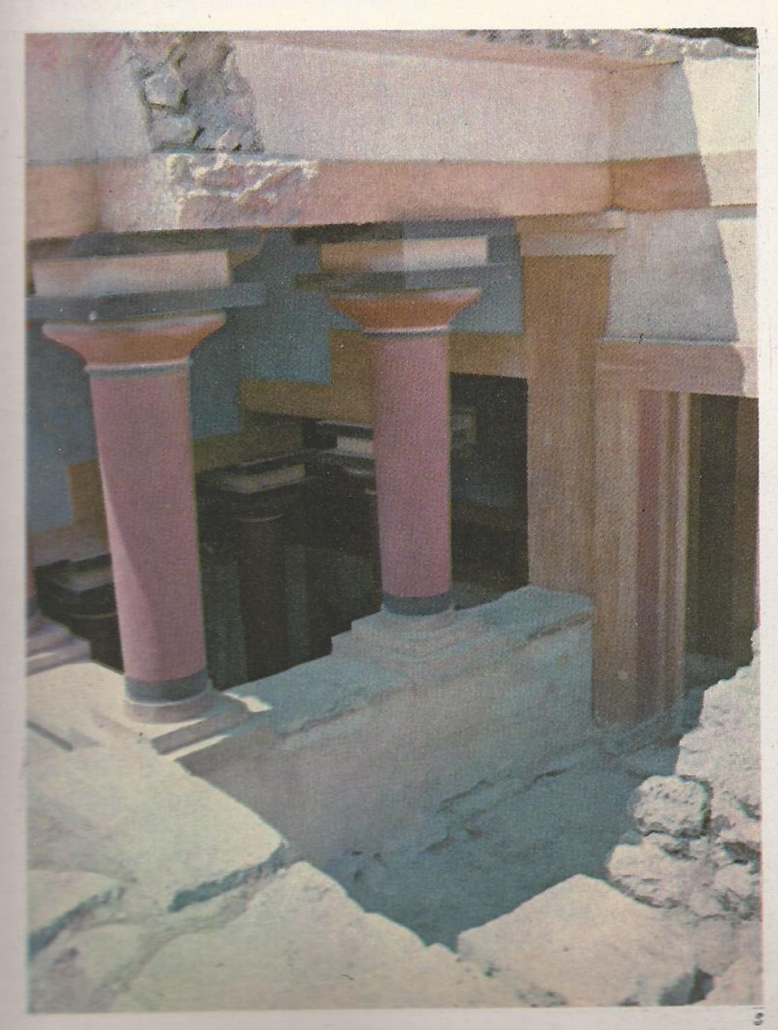


1. El patio central del palacio de Cnosos (Creta).

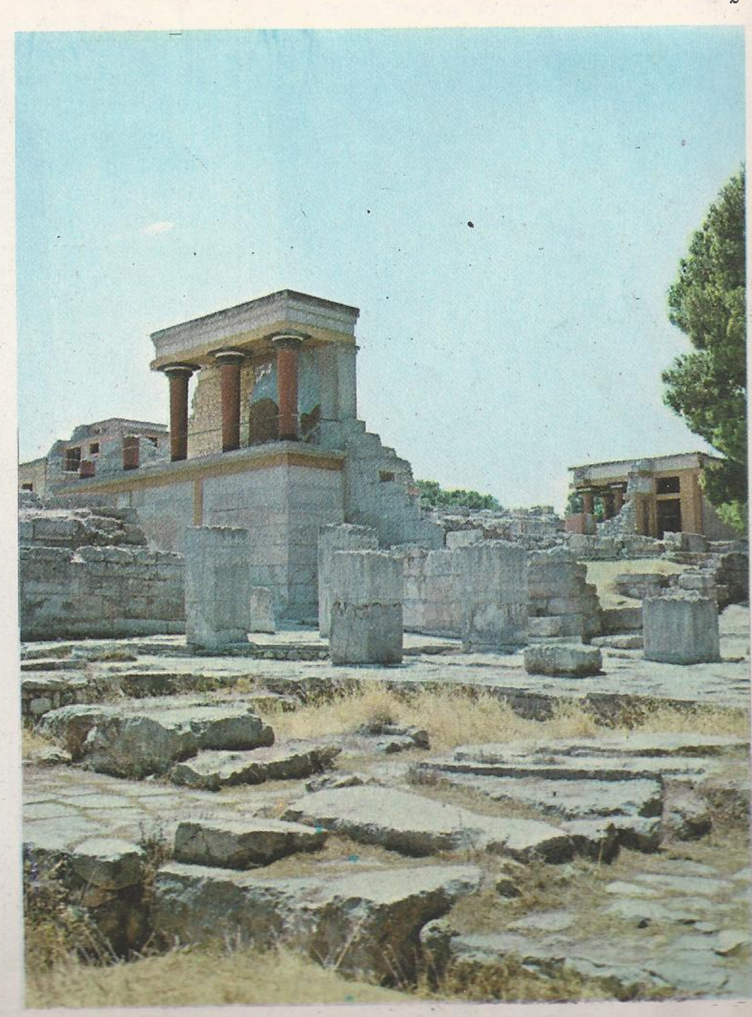
2, 4. Cnosos: dos vistas de la entrada norte del palacio.

3. Palacio de Cnosos: la cisterna de las purificaciones.

2



3



4

1. El "vaso de los guerreros" encontrado en una casa de las cercanías del círculo de tumbas reales situadas en la ciudadela de Micenas. Alrededor del 1200 a. C. Atenas, Museo Nacional.

2. Pequeña cabeza de guerrero con yelmo; marfil. Proveniente de las tumbas en forma de habitación de Micenas. Siglo XIII a. C. Atenas, Museo Nacional.

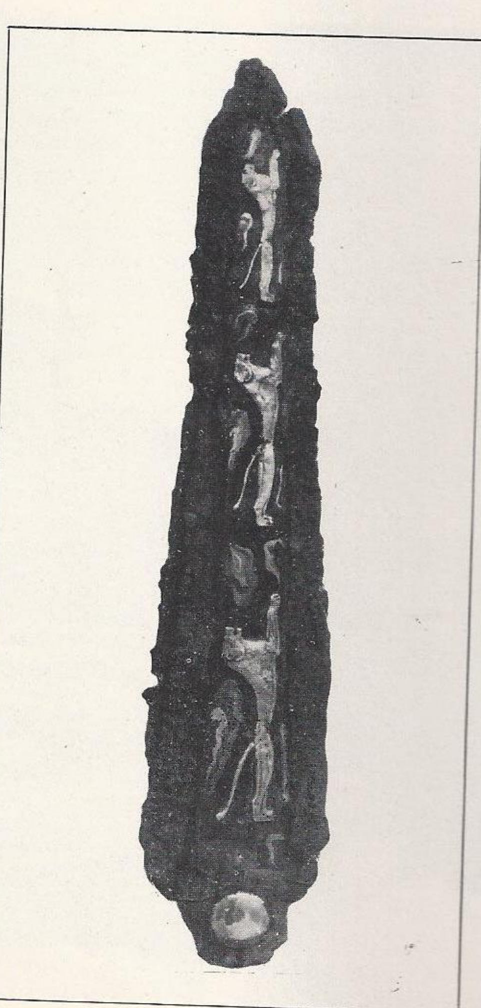
3, 4. Puñales damasquinados provenientes de la tumba IV de Micenas. Mitad del siglo XVI a. C. Atenas, Museo Nacional.



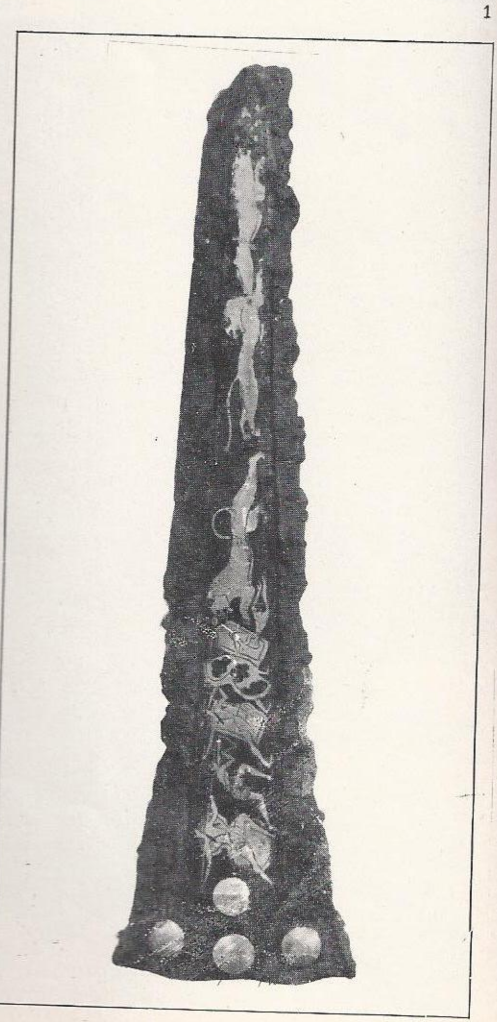
1



2



3



4

repetición, en cantos diferentes, de grupos iguales de palabras y de versos enteros. Los poemas son composiciones originales en su estructura total, pero conservan el lenguaje y el estilo de la poesía de tradición oral que los precedió. Cuando se dice que en esta poesía los cantos se trasmitían de memoria, esto no significa que cada cantor repitiese sin cambios textos recibidos de sus predecesores. En su largo aprendizaje, los cantores no sólo aprendían numerosos textos que habían adquirido una forma casi definitiva, sino también una técnica que, además de ayudarlos a fijar los cantos en la memoria les permitía al mismo tiempo reelaborarlos y retocarlos según las preferencias personales o las exigencias de su auditorio ocasional. Al repetir en un lenguaje impersonal, corporativo, un repertorio relativamente estabilizado, los cantores podían agregar o quitar, extender o condensar y cambiar palabras o frases. En resumen, en cada recitación, el cantor repetía y creaba al mismo tiempo; y lo hacía como si improvisara, frente a un público atento e impaciente.

En los aedas Femio y Demódoco de los que habla la Odisea, encontramos ejemplos de esta capacidad de declamar durante horas enteras, sobre temas elegidos por el público; es lo que hace Demódoco cuando Odiseo quiere oír de sus labios la historia del caballo de madera (Od. VIII 485-520). El secreto de esta habilidad reside en un lenguaje formado por un repertorio de fórmulas ya listas. Para el cantor, el verso no está compuesto de ocho o diez palabras, como puede parecernos, sino de dos o tres frases métricamente útiles, cada una de las cuales tiene su lugar preestablecido en el verso. Para cada idea que se quiera expresar hay fórmulas fijas que pueden repetirse de igual modo, o bien adaptarse y combinarse con facilidad. Por ejemplo, al final de los discursos se encuentran esos típicos versos-fórmulas que comienzan con "así dijo", o "habiendo dicho esto". Entre las muchas combinaciones posibles, por ejemplo, se cuenta el verso "así dijo, y estimuló la fuerza y el ánimo de todos", que aparece diez veces en la Ilíada. Es posible repetir grupos enteros de versos para exponer los mismos hechos, aunque cambien los personajes. Por ejemplo, los cuatro versos que describen al guerrero que salta a tierra para combatir y reanima a los suyos se repiten idénticos tres veces (*Il.* V 494-497 VI 103-106, XI 211-214).

Los versos en los cuales se describe a Paris colocándose la armadura (III 330-338) se repiten para Patroclo (XVI 131-144), pero con una modificación final pues el poeta debe estar dispuesto a narar cualquier les con las cuales se prepara para ir a la batalla, Patroclo no puede asir la gran lanza; los mismos versos son utilizados en parte para Aquiles (XIX 369-373), pero con el agregado de un desarrollo necesario, ya que se trata de las armas maravillosas fabricadas por Hefesto.

La estructura de los poemas homéricos

En un tiempo la crítica miraba con sospecha las repeticiones de versos y fragmentos enteros, y veía en ellas la obra de imitadores tardíos. Hoy sabemos que éste es el sentido auténtico de la poesía de tradición oral. Sin embargo, los poemas homéricos no pueden considerarse como documentos de poesía oral. El verdadero cantor declama para un público reunido ocasionalmente en una fiesta o un banquete y debe disponer de un repertorio vasto, por ejemplo, debe estar dispuesto a narrar cualquier episodio del ciclo troyano; pero, para él y para el público, la unidad poética es justamente el episodio autónomo, concluso en sí mismo, y con el que puede entretener al máximo a sus auditores durante toda la noche. El repertorio no constituye un poema amplio y orgánico, sino solamente una serie de episodios. Si se lo registra, si se lo pone por escrito, conserva esta simple estructura paratáctica y los episodios sólo quedan unidos por la relación de sucesión cronológica. Pero los poemas homéricos presentan una vasta concepción: desarrollan argumentos que son retomados y llevados a su conclusión mucho después, mientras insertan hechos nuevos, "motivos retardantes", entre el comienzo de una acción y su final, como en el caso de la ira de Aquiles. Entrelazan acciones diversas y admiten el *flashback* prolongado (los relatos de Odiseo entre los feacios en los libros IX-XII de la *Odisea*). Una construcción meditada de este tipo, que parece destinada al lector más que al oyente —mientras que la poesía griega, al menos hasta el siglo v a. C., nunca estuvo destinada a la lectura—, exige la presencia de elementos estructurales que la poesía oral no necesita. Elementos estructurales típicos del gran poema monumental son los proemios y las partes de ensamblamiento entre un episodio y otro. La *Ilíada* y la *Odisea* parecen, sin embargo, compuestas sustancialmente por episodios bastante autónomos, cada uno de los cuales corresponde a menudo a uno de los 48 libros, los cuales pueden ser presentados y apreciados separadamente. Pero no es raro que entre uno y otro haya fragmentos de unión que en el repertorio aédico habrían sido superfluos o se habrían reducido a unos pocos versos de transición; encontramos partes extensas que sólo interesan por la función que tienen en la compaginación de los poemas y que no podrían tener existencia independiente: por ejemplo, el libro VIII de la Ilíada, que señala un cambio en la guerra, pero no tiene particular interés en sí mismo, y por lo tanto no representa una unidad poética. En tanto que los diversos episodios de la *Ilíada* y la *Odisea* repiten composiciones trasmitidas por la poesía oral, las partes de ensamblamiento revelan mejor la mano de quien creó la amplia estructura de los poemas. Ahora bien, justamente en la estructura y en estas partes llamadas a menudo "redaccionales" se encuentran esas anomalías o incoherencias en las cuales la crítica moderna veía el indicio de una decadencia de la poesía heroica, el rastro de una formación mecánica y no poética de la *Ilíada* y la *Odisea*. En realidad, muchas de estas incoherencias o contradicciones internas son incompatibles con nuestra idea de la creación poética. Se puede admitir un ligero error, como los que se deslizan también en autores modernos de novelas y poemas: por ejemplo, la reaparición en la batalla de algún guerrero secundario que había sido muerto en un libro anterior, como el caso de Pilémenes, jefe de los Paflagonios, que primero es muerto por Menelao (*Il.* V 576) y luego llora la muerte de su hijo (XIII 658). Pero un problema serio es el de las contradicciones que hacen peligrar la sustancia poética de la obra y en las cuales no podría incurrir un autor que creara con plena conciencia y libertad.

En el desarrollo del conflicto entre Aquiles y Agamenón tiene importancia fundamental el intento de reconciliación relatado en el libro IX, cuando la delegación de Odiseo, Ayax y Fénix ofrece a Aquiles la restitución de Briseida y muchos ricos dones, pero se encuentra con un rechazo. Sin embargo, más adelante parecería que este intento nunca se hubiera producido. En una ocasión (XI 609 s.) Aquiles dice a Patroclo: "ahora sé que los aqueos vendrán a mis pies / a suplicarme". Y más tarde dice que los troyanos serían derrotados si Agamenón se mostrase conciliador para con él, e incita a Patroclo a mostrarse valeroso ante los aqueos: "y así la bella muchacha / me devolverán y me traerán espléndidos presentes" (XVI 72 s., 85 s.). Aquí puede pensarse que la embajada del libro IX fue insertada secundariamente en la composición de la Ilíada, o que el mismo autor combinó dos versiones diferentes.

Para la evaluación de estas incongruencias debemos recordar que los poemas no estaban destinados a la lectura escrupulosa que realizamos nosotros y sobre todo que Homero, aunque pueda haber innovado en la técnica de la composición, debía trabajar siempre con materiales ya preparados, sea en las líneas generales del contenido, sea también, en gran parte, en los detalles que en algunas series de versos o episodios existían ya en versiones canónicas que estaban en la memoria de todos. Para el público, los hechos de la guerra troyana se habían desarrollado de ese modo; eran historia, como diríamos nosotros, y un poeta podía dar mayor o menor relieve a un personaje o a un suceso, pero no inventar de cabo a rabo. Algunos duelos, escenas de batalla, diálogos y escenas divinas habían sido aceptados desde hacía tiempo

1

2

en versiones casi "definitivas" que también Homero repite al pie de la letra; ciertas partes en las que podemos reconocer un fondo lingüístico particularmente arcaico con respecto al conjunto de los poemas debían provocar la misma impresión entre los contemporáneos de Homero. En todo esto nadie veía un límite, una restricción o una falta de originalidad.

Había mayor margen de libertad cuando existía más de una versión de un mismo hecho, en cuyo caso era posible elegir. En un poema de grandes dimensiones, construido con el método casi antológico que hemos descrito, quedaban fácilmente rastros de estas elecciones. Para nosotros, las incongruencias, las alusiones a leyendas no desarrolladas, las referencias ocasionales revelan algo de la poesía prehomérica y nos permiten realizar una especie de análisis de las fuentes y comprender el sentido y el alcance de la innovación homérica, que —dentro de los límites reconocidos— no debe subvalorarse. Si en la *Ilíada* a veces Homero es incoherente hasta en el desarrollo del tema central, nos place pensar, aunque sólo sea una hipótesis, que antes dio al conflicto entre Aquiles y Agamenón tal relieve que relegó al fondo la guerra de Troya, y que al tratar extensamente este conflicto aprovechó al máximo su margen de libertad; las eventuales incoherencias, por lo tanto, son rastros de este esfuerzo innovador.

La mano del poeta

En el libro I se exponen con admirable claridad los motivos de la oposición entre los dos héroes. Una comunidad en armas recibe el golpe de la venganza de Apolo. Para hallar una solución, se reúne la asamblea, único órgano deliberante responsable, que puede ser convocada por uno cualquiera de los jefes, Aquiles en este caso (*Il.* I 55). El adivino Calcante revela que Apolo está encolerizado por la ofensa infligida por Agamenón a su sacerdote Crises. Agamenón es el primero entre los jefes, pero no tiene poderes autocráticos. Para aplacar al dios, deberá restituir la hija de Crises, que es su prisionera. Agamenón consiente, pero surge un complejo problema de honor y de prestigio. La prisionera era su parte de un botín de guerra, y pide entonces que la Asamblea, a la cual le corresponde la tarea de dividir el botín según los méritos de cada uno, le ofrezca una compensación por la pérdida sufrida. Aquiles responde que la división ya ha sido realizada, que no existen bienes de reserva y por lo tanto, Agamenón deberá esperar a que Troya sea conquistada para resarcirse (1 - 122 - 129). Pero éste no se deja convencer y amenaza con apoderarse por la fuerza de la parte del botín ya asignada a otro de los jefes. Aquiles lo acusa de hacerse conceder siempre los mayores premios. La pelea estalla violentamente. Aquiles declara que se retira de la guerra, y Agamenón anuncia que para compensarse se apoderará de la prisionera de aquél, Briseida. Por un instante Aquiles piensa en sacar la espada y matar a su adversario, pero después de una aparición de Atenea, se contiene y se limita a reprochar a Agamenón su avidez y su prepotencia. Los héroes homéricos matan con facilidad, pero no viven en un mundo totalmente anárquico. Aquiles sabe muy bien que el abuso de Agamenón ha sido aprobado en asamblea; aunque ningún otro tome la palabra se supone que la comunidad ha dado su consenso. A Aquiles no le queda más que replegarse y oponer una especie de resistencia pasiva, retirándose de la guerra.

Al final, toma la palabra el viejo Néstor, con intención conciliatoria pero sin obtener resultado alguno; después de su intervención, las posiciones adversas se definen aún más en las réplicas finales de los protagonistas. Agamenón afirma que Aquiles, por ser un excelente guerrero, quiere sobreponerse a todos. Aquiles confirma su decisión de no someterse y concluye (I 298-303):

Mediante la fuerza, ciertamente, no combatiré por la joven,
ni contigo, ni con otro alguno, pues al fin me quitáis lo que me disteis.
Pero de las otras cosas que tengo en mi veloz nave negra,
nada podrías llevarte ni tomarlo contra mi voluntad.
Y si no, haz la prueba, para que éstos también lo sepan:
pronto tu negra sangre brotará en torno a mi lanza.

En palabras breves y claras, dice, 1) que: no puede negarse a entregar a Briseida porque ésta le ha sido asignada por la asamblea y ahora esta asignación ha sido revocada por la misma asamblea ("lo que me disteis"); 2) los otros bienes conquistados en empresas personales, no controlados por la asamblea, son de su propiedad exclusiva y pueden ser defendidos por todos los medios.

Como se ve, rige aquí un régimen democrático primitivo, que no tiene leyes ni poderes delegados, y en el cual todo lo decide la asamblea. El nombre de "democracia primitiva", de base gentilicia, es preferible al de "monarquía democrática", que puede hacer pensar en un estado encarnado en un soberano, mientras que en Homero el estado no existe. En la asamblea todos son teóricamente iguales, pero quien se destaca por méritos personales puede acumular bienes, defenderlos y evidentemente, usarlos como instrumento de poder y prestigio. Que el equilibrio de este régimen es inestable, lo demuestra ejemplarmente el conflicto entre Agamenón y Aquiles. El primero es el de mayor autoridad en la Asamblea, sin ser un monarca; su autoridad deriva del libre reconocimiento de la comunidad como lo prueba toda la *Ilíada*, aunque sólo sea por la ausencia de un aparato represivo o burocrático que dependa de él.

1, 2. Palacio de Festo (Creta): el patio central y el "teatro". La civilización micénica.



1. *Máscara funeraria de oro, de un rey "aqueo", llamada "de Agamenón". Proveniente de la tumba V de Micenas. Mitad del siglo XVI a. C. Atenas, Museo Nacional.*

2, 3, 4. Máscaras funerarias de oro, provenientes de la tumba IV de Micenas Atenas, Museo Nacional.

Aquiles dispone de los medios personales para oponerse a Agamenón, esto es, en caso necesario, para sustraerse al control de la asamblea. Por esta vez se somete, pero se comprende que él encarna una fuerza de disgregación, o eventualmente de progreso, en la democracia primitiva. Mientras tanto, en su protesta queda reducido al aislamiento.

Su soledad es la nota dominante de la escena siguiente, en la cual apela a su madre, la única persona que puede interceder a su favor ante Zeus. En el diálogo con la madre aparece el tema patético de su muerte inminente, de la cual Aquiles es consciente. Esta parte final del libro I nos introduce en la sociedad de los dioses homéricos que intervienen de manera constante e imprevisible en los asuntos terrenales. Aquiles no puede apelar a leyes humanas; sólo le resta recurrir a los dioses, lo cual sin embargo tiene siempre un éxito problemático. De las relaciones con los dioses está excluido todo contenido de devoción interior. A ellos se les piden favores y se les ofrecen tributos en sacrificio. Pero no siempre las plegarias son escuchadas, y raramente son recibidas de manera favorable. Al realizar los sacrificios, aunque se observen escrupulosamente las prescripciones rituales, siempre puede cometerse algún error u omisión: por ejemplo, cuando Apolo hace estragos en el ejército, los aqueos se preguntan si no habrán omitido un voto o una hecatombe (I 65).

Aquiles, que es de estirpe divina, puede contar con la intervención de Tetis ante los dioses mayores. Ella obtiene la promesa de ayuda a favor de su hijo. Pero logra esta promesa a cambio de un viejo servicio que ella prestó a Zeus (I 394-407; 503), sin que se haga referencia alguna a normas superiores de justicia, que no existen, o a eventuales méritos de Aquiles. La precariedad de la asistencia divina se revela en las vacilaciones de Zeus, quien sabe que no es el único dios: aunque sea el más fuerte, otros pueden oponerse a él y aun anularlo, como sucede a veces en la misma *Ilíada*. Esta religión no conoce firmes principios éticos, no ofrece certidumbres para este mundo ni esperanzas para el más allá. Ha alcanzado un grado precario de antropomorfismo que ha superado los terrores ciegos frente a las fuerzas naturales, pero no se basa todavía en un sistema de valores morales; éste sólo podrá nacer como reflejo de una sociedad jerárquicamente diferenciada y gobernada a través de instituciones políticas. Es conveniente examinar con detalle los términos del conflicto entre Aquiles y Agamenón porque a través de los ocasionales ornamentos de origen micénico y la grandilocuencia del estilo épico es fácil entender erróneamente las relaciones que realmente describe Homero: son relaciones de pequeñas comunidades primitivas, como las que debían de existir durante el medioevo helénico, que eligen un jefe con poderes temporarios y revocables, y en cuyo seno surgen individuos que adquieren una posición autónoma y quieren asegurarla y verla reconocida. En estos individuos podemos discernir los elementos aristocráticos que hallamos en el poder en las ciudades durante la época histórica. Naturalmente, también el jefe de la comunidad, el *basileus* (el "rey", según la traducción corriente de este término) tiende a aprovechar sus privilegios para obtener bienes materiales y poder, como hace Agamenón y si es posible, lograr que su cargo sea hereditario, como puede inferirse de algunos pasajes de la *Odisea*. Aquí Telémaco quisiera suceder en el señorío de Itaca a su padre desaparecido, pero Antínoo, uno de los pretendientes, lee en sus pensamientos y le dice (Od. I 386 s.): "no quiera el Crónida que llegues a ser rey de Itaca, rodeada por el mar, como podrías serlo por herencia de tu padre". Telémaco le responde que quisiera llegar a ser rey, pero no tiene esperanza si su padre no retorna: en ausencia de Odiseo, el hijo no puede aprovechar una costumbre que no constituye un derecho.

Naturalmente, no puede reducirse toda la *Ilíada* al desarrollo del antagonismo entre Aquiles y Agamenón, del cual para nada se habla en muchos cantos. En torno a este tema se concentran muchos materiales que sólo tienen una relación indirecta con él y que en su origen por cierto no tenían ninguna. En contra de lo que cabría esperar, inmediatamente después del libro I no se asiste a la reiniciación inmediata de la guerra y a la derrota de los aqueos que Zeus ha prometido a Tetis. Este "plan de Zeus" no se realiza hasta el libro XI, cuando los troyanos contratacan con éxito y hieren a los principales jefes aqueos. Todo lo que sucede antes en la guerra no puede concebirse como una continuación de la cólera de Aquiles, cuyas consecuencias todavía no se hacen sentir. Quien compuso la *Ilíada* insertó y unió en ella, lo mejor que pudo, muchos episodios que, en la tradición, debían ubicarse en momentos diferentes de la guerra de Troya.

"El catálogo de las naves"

En el libro II se hace la reseña de las fuerzas combatientes: es la larga lista o "Catálogo de las naves" con la cual comienza ese desarrollo del material que justamente convierte el tema de la cólera de Aquiles en una *Ilíada*. A nosotros el Catálogo nos parece un trozo árido y totalmente falto de poesía. Pero en un amplio poema guerrero, de fondo casi histórico, una reseña de este género tiene la función de registrar, ya de una vez, datos y circunstancias que, si no recibieron forma poética —único medio de conservación cuando no había escritura— serían más tarde olvidados o deformados.

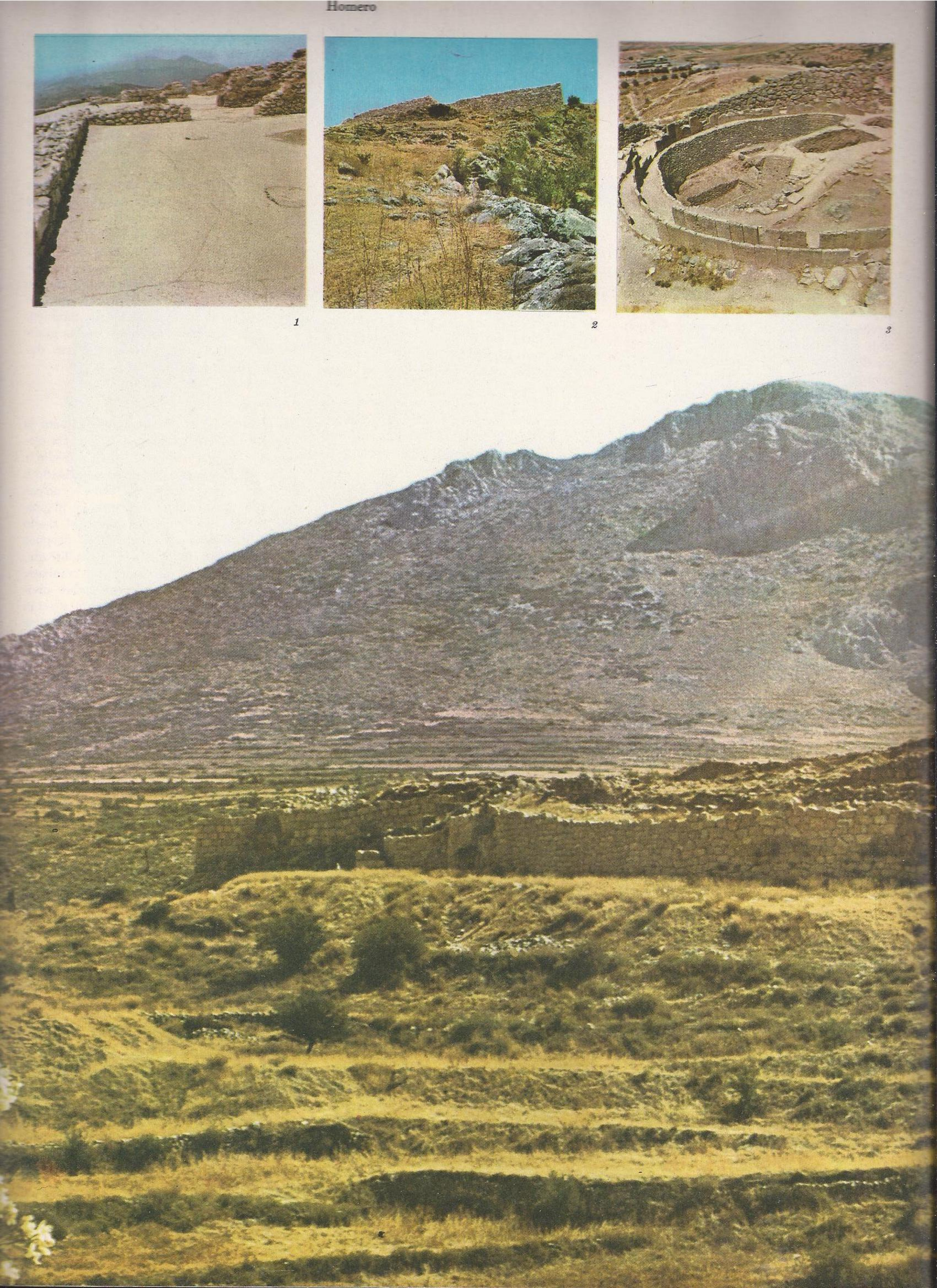
Sobre el origen de este catálogo que no fue creado para la *Ilíada* seguramente puede afirmarse que contiene formas lingüísticas y estilísticas bastante toscas, pero que su nómina de los lugares de proveniencia de los combatientes aqueos se funda en un conocimiento auténtico de la geografía micénica: nombra centros habitados que en el medioevo helénico habían desaparecido y les atribuye un rango que parece corresponder a la situación real de la época micénica. Sea como fuere, el Catálogo no es una reseña de batallones en armas, listos para la batalla, reseña que se adaptaría al comienzo de la *Ilíada*, sino la descripción de una flota que se reúne antes de zarpar para una expedición guerrera: es el momento de la partida de los aqueos del puerto de Aulis, en Beocia. Su carácter extraño con respecto a la *Ilíada* se revela también, a pesar de aparentes retoques, en las grandes discordancias entre algunos de sus datos y los hechos del poema.

Aquiles

En el libro III se posterga nuevamente la reiniciación de la guerra y por ende, la ejecución del "plan de Zeus", para introducir el duelo entre Paris y Menelao. Destinado a resolver o evitar el conflicto con un enfrentamiento directo entre el raptor y el marido de Helena, en la tradición el duelo debía producirse inmediatamente después del desembarco de los aqueos en la Tróade, y no después de diez años de combate, cuando los aqueos ya parecen haber olvidado la causa remota de la guerra y están decididos a saquear Troya para resarcirse de las pérdidas sufridas. Durante las operaciones preliminares al duelo, en el mismo libro III, es aún más sorprendente ver que Helena, desde los muros de Troya, señala los principales jefes aqueos a Príamo, como si éste, después de tantos años de asedio, no hubiese tenido nunca ocasión de verlos. También este episodio se refería originalmente a la fase inicial de la guerra.

Al llegar a este punto la cólera de Aquiles se pierde de vista. Puede criticarse al poeta que ha unido sin demasiada exactitud estos episodios con el tema principal del poema, pero tiene el mérito de haber iniciado, con los materiales y la técnica esencialmente inapropiados de la poesía oral, un procedimiento que hallará gran aplicación en muchos poemas y novelas de la literatura europea: iniciar varios hilos del relato para retomarlos después, abrir grandes paréntesis, sacrificando el método fácil y obvio de yuxtaponer fácilmente los hechos, de hacer seguir inmediatamente a toda causa su efecto.

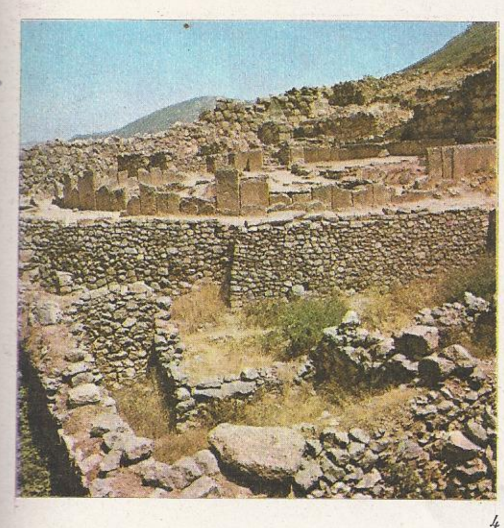
En la primera serie de cantos, Homero ubica todos los episodios que no podrían hallar cabida después de que comience a realizarse el plan de Zeus contra los aqueos. En la parte central, con la interminable batalla de los libros XI-XVIII, reúne y ensambla, no muy ordenadamente, escenas de combate de diverso origen. Con el retorno de Patroclo al campamento, el tema



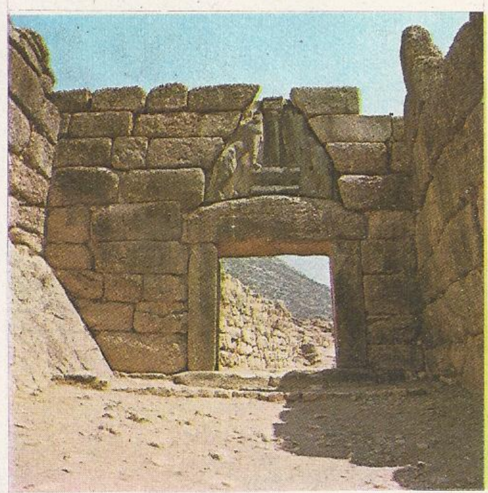
1

2

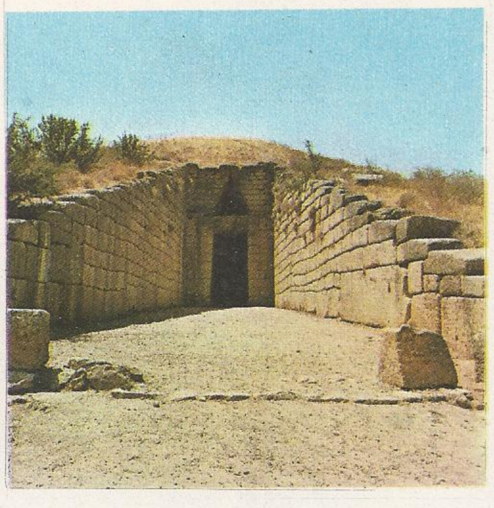
3



4



5



6

1, 2. El gran patio y los muros del palacio de Micenas

3, 4. El círculo de las tumbas reales de la acrópolis de Micenas.

5. Micenas: la Puerta de los Leones.

6. Micenas: la tumba "de Agamenón", tmabién llamada "el tesoro de Atreo".

7. Vista de la acrópolis de Micenas.

7



1

de la cólera de Aquiles se encamina hacia su conclusión: la última parte tiene un desarrollo más coherente, aunque incluye también episodios extensos y relativamente autónomos que otra vez interrumpen y retardan el relato inminente y dramático de la muerte de Patroclo y la consiguiente reaparición de Aquiles que mata a Héctor. Los episodios aludidos son: la descripción de las nuevas armas fabricadas por Hefeso para Aquiles (libro XVIII), la batalla de los dioses (XXI) y los juegos fúnebres en honor de Patroclo (XIII). Estos cantos no son independientes del tema de la cólera de Aquiles, del cual forman parte, naturalmente, la gesta de Patroclo, la muerte de Héctor y lo que sigue, pero la crítica los ha analizado a menudo con dudas, porque ante el análisis lingüístico parecen de origen relativamente tardío y tienen un sesgo descriptivo y decorativo tan didáctico que contrasta con el tono austero y hasta patético del contexto. Pero esto no es suficiente para considerar a estas partes como interpolaciones no homéricas.

También el último libro, que relata el rescate del cadáver de Héctor, presenta muchas expresiones y fórmulas de fecha reciente. Como conclusión del poema no podría pedirse nada mejor: el Aquiles solitario que hemos conocido en el libro I, que en el libro IX ha rechazado las ofertas conciliadoras de Agamenón y que ha perdido al amigo, después de la venganza cede finalmente a la piedad y restituye a Príamo el cuerpo de Héctor. El joven héroe y el viejo troyano lloran juntos sus desgracias. Se sabe que la guerra comenzará de nuevo y que Aquiles morirá: él mismo lo dice (XXIV 540). Para él, la guerra y la vida han llegado a su fin. El conflicto con Agamenón, del cual no se habla en este libro, está olvidado; pero se comprende que Aquiles actúa definitivamente por sí mismo tanto es así que se preocupa por ocultar la presencia de Príamo a los otros jefes aqueos y a Agamenón, y concluye por su cuenta una tregua con el enemigo (XXIV 650-658, cfr. 683-688). Al hacer causa común, al menos sentimentalmente, con el rey de los troyanos, Aquiles rompe aún más la solidaridad con los aqueos.

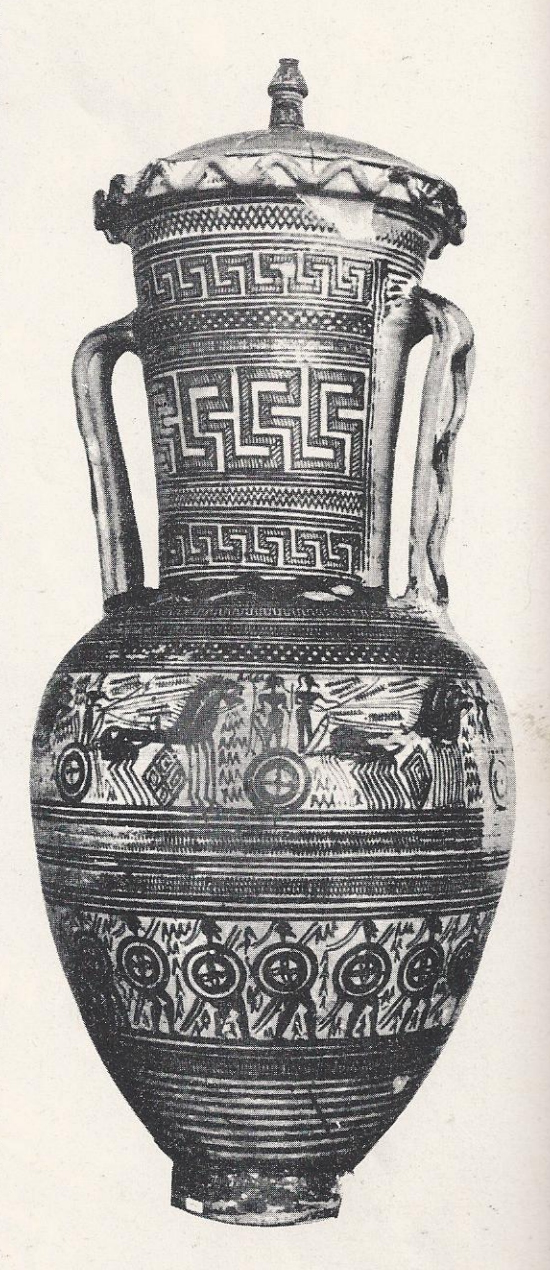
Este melancólico final no parece presuponer ni admitir una reconciliación con Agamenón, la cual, sin embargo, ya se ha realizado con todas las formalidades (XIX 34-275), en un episodio demasiado edificante y civilizado para la época que describe la *Ilíada*. No había sucedido nada que pudiese modificar las posiciones recíprocas de los litigantes, pero el mismo Aquiles se adelante y le dice a Agamenón: nos hemos equivocado al encolerizarnos "por una muchacha" (v. 58). En realidad, la muchacha sólo había sido el pretexto para una prueba de fuerza en la cual ambos habían puesto en juego toda la dignidad y el honor de su rango, mientras que aquí Aquiles reduce todo lo sucedido a una simple explosión de cólera (v. 55 s., 67 ss.). También Agamenón, con igual lejanía, se justifica acusando a los dioses de haberlo sumido en un momentáneo estado de ánimo irracional, y relata la extensa historia mítico-alegórica de Ate, esto es, del error personificado. Luego quiere entregar inmediatamente los presentes prometidos en la embajada del libro IX, pero Aquiles no quiere oír hablar de ello. Sin embargo, Agamenón ya no tiene el deber de entregar los presentes, pues éstos eran solamente el precio ofrecido a cambio de un retorno inmediato a la batalla por parte de Aquiles, que se había negado. Si Aquiles los reclamara, no sería como precio por el retorno a la guerra, retorno ya decidido, sino como compensación por el daño y la ofensa expuestos en el libro I; pero los rechaza. Aquí una condescendiente voluntad de pacificación hace olvidar los serios y graves motivos de la querella. Estas consideraciones no parecerán demasiado sutiles, si se recuerda que en una sociedad sin leyes escritas el cambio de dones entre individuos y comunidades es el único acto concreto y formal posible que atestigua y convalida las relaciones de amistad, subordinación y alianza y que expresa de manera tangible el obsequio o la reparación de un daño. No puede pensarse que en la *Ilíada* los presentes puedan ofrecerse o rechazarse por pura cortesía. La entrega de los dones se produce luego, tal como dispone con autoridad Odiseo (v. 172 ss.), quien interviene para impartir a Agamenón y a Aquiles las precisas prescripciones del ceremonial que pondrá fin a la disputa. Mientras que en el libro I la intervención del más viejo y sabio Néstor, no ha sido tomada en consideración, aquí Odiseo aparece dotado directamente de una autoridad superior a la de los contendientes. Aunque no se llegue a negar la paternidad homérica del canto de la reconciliación, es necesario admitir que fue compuesto teniendo ya ante la vista ese tipo de sociedad que conocemos a través de Hesíodo, en la cual las querellas entre personas eran dirimidas por un juez aristocrático. Se lo puede considerar como una especie de fin alegre de la cólera de Aquiles, pero no concuerda con las premisas de la *Ilíada* ni con el final desconsolado del último libro.

Los personajes de la Ilíada

También podría decirse, desde otro punto de vista, que el Aquiles conciliador, el Agamenón dadivoso y el Odiseo autoritario de este episodio revelan disposiciones personales que no son sus características en el resto del poema. Pero no puede buscarse en el personaje homérico una coherencia psicológica análoga a la de las figuras literarias modernas. No tiene cualidades interiores individualmente bien definidas; no las manifiesta porque la poesía épica no se detiene a expresar los impulsos íntimos del ánimo. Tampoco las posee en una medida digna de mención, porque la existencia

1. Ánfora protogeométrica ática. Siglo VIII a. C. Atenas, Museo Benaki.

2. Ánfora geométrica, proveniente de la necrópolis del Dipilón. Fines del siglo VIII a. C. Atenas, Museo Nacional.



En la página siguiente:

1, 2. Anillos de oro con sello, provenientes de la tumba IV de Micenas. Atenas, Museo Nacional.

3, 4. Tirinto: el ingreso a la escalera del pasaje secreto sobre el lado oeste de la ciudadela.

5, 6. Las casamatas de la ciudadela de Tirinto. Siglo XIII a. C.

7. Tirinto: la entrada principal de la ciudadela.

1

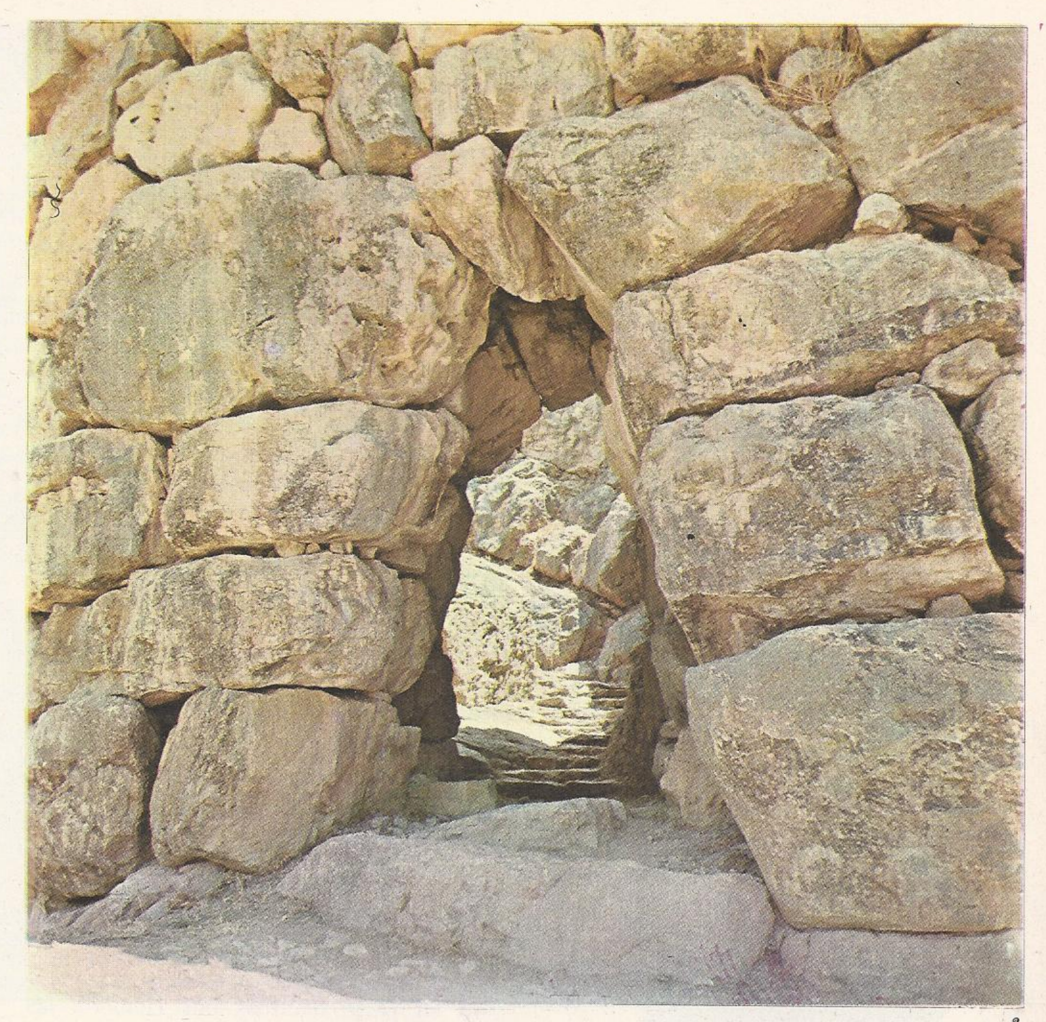
2

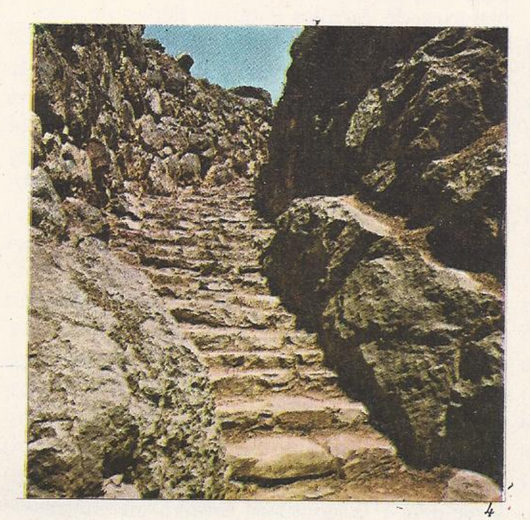
afectiva de estos hombres está volcada toda hacia el exterior, se agota en la vida de relación que compromete a toda la personalidad y no da mucha cabida para la formación de esos sentimientos y resentimientos privados que constituyen para nosotros la nota dominante de un carácter.

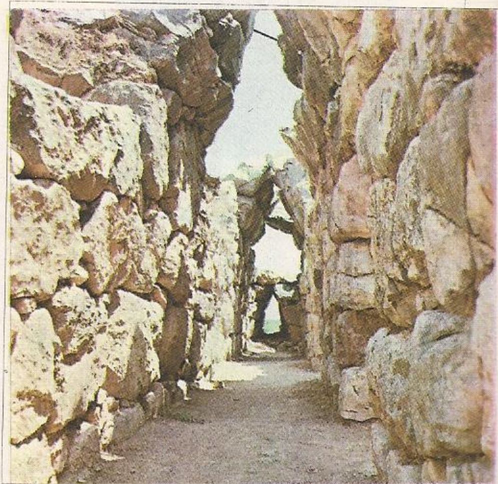
En la vida de relación, lo que cuenta y califica a una persona es el éxito práctico. El comportamiento de cada uno y el juicio de los demás se orientan según este único punto de referencia. En las relaciones pacíficas, es menester conquistar entre los otros una posición honrada y defenderla a toda costa, contando solamente con la propia energía, la capacidad de reacción inmediata contra quien nos quiere humillar: la cólera de Aquiles es el argumento de la *Ilíada*, pero también los otros héroes y dioses principales tienen su momento de cólera. En la guerra, el éxito se obtiene, naturalmente, con la fuerza. Aquiles sólo demuestra poseer en grado superior las cualidades comunes a todos, y no actúa según su índole propia o su predisposición específica.

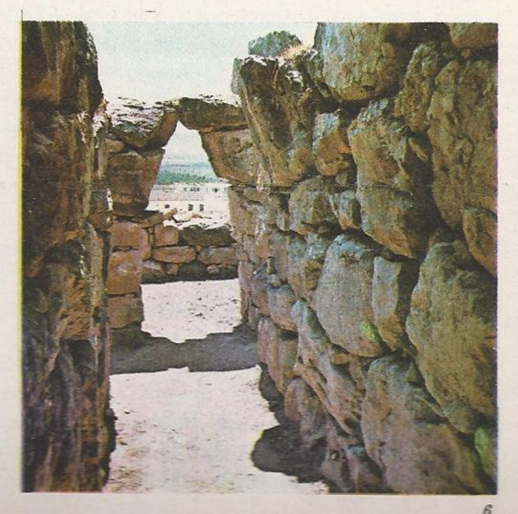
Sin embargo, los personajes homéricos ya habían sido individualizados de algún modo en la poesía anterior, la cual había atribuido a cada uno un papel determinado en la guerra troyana. Tampoco en esto Homero podía inventar libremente. En el libro I de la *Ilíada*, que comienza el relato —a la manera directa de los aedas—, sin ningún informe sobre lo que antecede, no se presenta a los personajes, sino que se los introduce como figuras conocidas por todos. Pero en los libros II y III construidos como inicio de un poema vasto y complejo que evocan momentos anteriores de la guerra, los personajes principales son presentados en reseñas diversas. En el Catálogo se tiene un registro completo de los combatientes, con el número de las fuerzas y su proveniencia precisa. Más adelante, Helena señala a Príamo, uno por uno, los jefes aqueos (III 166-242). Y todavía en el libro IV (250-421) cada uno de los jefes aparece en una actitud significativa, cuando Agamenón pasa revista al ejército.

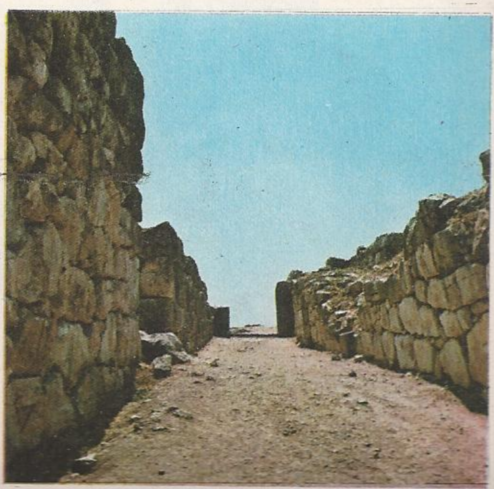
Las muchas señales que sirven para individualizar a los héroes y que aluden a hechos no incluidos en los poemas homéricos, indican que eran conocidos como protagonistas de tantas gestas que Homero no podía omitir a ninguno. No se podía privar a nadie de su fama de combatiente, y así como todo guerrero valeroso tiene siempre su día de gloria en alguna batalla, así también cada héroe debía ser por lo menos; el protagonista de un breve canto: como Agamenón en el libro XI, Diomedes en el V, Ayax en el XV, Menelao en el XVII e Idomeneo en el XIII. En la importancia de las gestas que les atribuye, Homero debe de haber respetado la fama y el rango de los que cada uno gozaba, según la tradición. Si confrontamos todo lo que se dice en diversas ocasiones sobre un héroe o todo lo que sabemos por fuentes no homéricas,


3


4


5

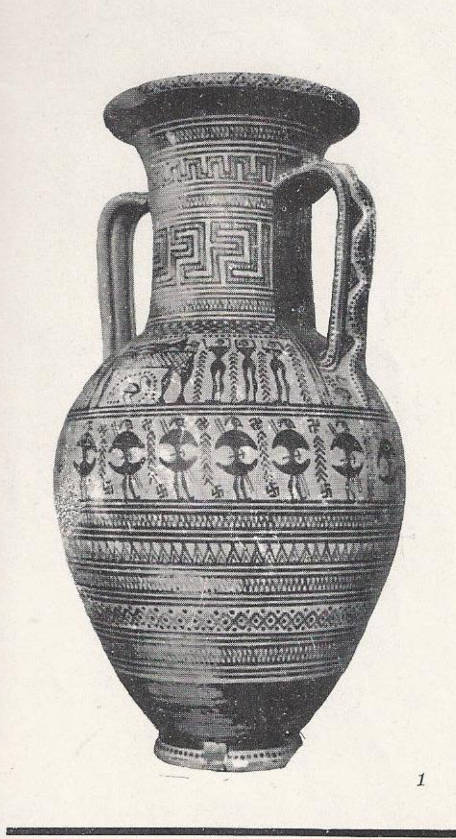

6


7

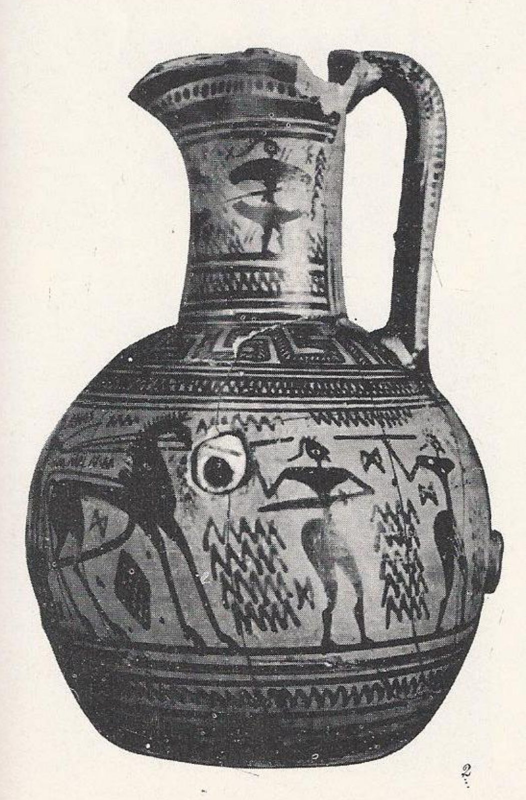
1. Ánfora geométrica ática. Atenas, Museo Nacional.

2. Oinokhoe (jarro para servir vino) *geométrico ático. Segunda mitad del siglo VIII a. C. Atenas, Museo del Ágora.*

3. Gran crátera funeraria de estilo geométrico, proveniente de la necrópolis del Dipilón. Alrededor del 750 a. C. Atenas, Museo Nacional.



1



2

se ve que tiene siempre detrás de sí una historia propia, y que, aunque en apariencia siga siendo siempre el mismo, el cambio de las costumbres y del gusto se ha reflejado en él. Sería interesante saber hasta qué punto Homero, aun respetando la tradición, contribuyó a este proceso de reinterpretación y en particular, poder discernir en qué medida promovió esa caracterización interior del personaje cuyos primeros atisbos se perciben.

Un héroe que conserva de antigua data el carácter inmutable del guerrero puro es Ayax Telamonio. Su atributo inseparable es el gran escudo micénico "semejante a una torre" que protege a toda su persona y que hasta puede cubrir a un segundo guerrero, como Teucro quien, en una oportunidad *Il.*, VIII 266 ss.), oculto detrás del mismo, atisba de tanto en tanto para herir con su arco a un enemigo. También en la manera de combatir, Ayax representa un pasado lejano. En la *Ilíada* es todavía el más fuerte después de Aquiles, pero queda un poco en la sombra con respecto a otras figuras que quizás fueron introducidas posteriormente en el ciclo troyano o que asumieron características más modernas. Rudo y taciturno, no lo afectan los sentimientos sensiblemente más humanos que Homero tiende a insinuar en el ánimo de ciertos héroes.

En las más antiguas leyendas, conocidas pero en parte omitidas por Homero, las historias de Aquiles estaban llenas de acechanzas y muertes crueles. Volvemos a encontrar a este Aquiles merodeador y asesino en los cantos de la venganza, que contienen sin duda elementos prehoméricos y en los cuales la ferocidad halla cierta justificación en el dolor causado por la muerte de Patroclo. En los otros cantos en cambio, Aquiles logra ser —aunque sea intratable— cortés y patético. La cortesía y la gentileza son también las cualidades de las dos figuras que la *Ilíada* exalta a primer plano, junto y frente a Aquiles, o sea, Patroclo y Héctor.

No era posible hacer la reintepretación del personaje atenuando demasiado sus caracteres. En el viejo y el nuevo Aquiles, la ferocidad y la gentileza forman un contraste que nos parece demasiado nítido, incluso para un guerrero semibárbaro. Un contraste similar existe en la figura de Diomedes, un héroe familiar del ciclo épico que narraba las historias de Tebas y que quizás fue introducido posteriormente en el ciclo troyano. Homero insiste en sus precedentes tebanos *Il.*, IV 364-410; V 800-808 y en otras partes), como para establecer también una relación cronológica entre gestas diversas. En la *Ilíada* Diomedes realiza empresas grandiosas, concentradas sin embargo en un solo libro (el V, con todo lo que lo precede y le sigue inmediatamente); combate con furia salvaje, hace frente hasta a los dioses, hiere a Afrodita y a Ares; en todo aparece como un segundo Aquiles. En el fragor de la batalla es protagonista de un episodio singular, el encuentro con Glauco: ambos están a punto de combatir, cuando Diomedes pregunta al otro su nombre. Glauco relata su estirpe y cuenta la historia de su célebre abuelo Belerofonte. Diomedes descubre, de este modo, que sus familias están unidas por viejos vínculos de amistad, sancionados por un intercambio de dones hospitalarios; por lo tanto no quiere luchar con Glauco. El encuentro termina con un nuevo intercambio de dones.

Principios morales y atisbos líricos

Este episodio, aislado en el contexto de la *Ilíada*, nos presenta a un Diomedes muy diferente del que poco antes ha atacado a los dioses; ahora interroga a Glauco porque teme tener ante sí a un dios, y dándole como ejemplo la historia de Licurgo, le explica que quien ofende a los dioses está destinado a tener mal fin. El poeta debe de haber agregado este episodio para completar o corregir la imagen del Diomedes impío y salvaje al cual, un poco inopinadamente, le atribuye respeto por los dioses y por los huéspedes. Además, esta escena contiene versos que anticipan una concepción de la vida que será expresada más tarde por la poesía lírica. Glauco responde a Diomedes que le pide que diga su linaje (*Il.*, VI 745-149):

. . . ¿Por qué me interrogas sobre mi estirpe?
Como las estirpes de las hojas, así son las estirpes de los hombres;

A las hojas, algunas el viento las echa por tierra, mientras que a otras la selva floreciente las nutre en la primavera;
de igual modo son las estirpes de los hombres: una nace y la otra perece.

En Homero, los hechos y los personajes de la épica comienzan a ser objeto de consideraciones morales. En un principio simplemente se juzga si una acción es buena o mala, y el único criterio de juicio es el resultado, no los motivos que la han inspirado. Quien comete una acción dañina para la colectividad puede ser castigado, pero sus intenciones no son objeto de reprobación.

En las relaciones entre grupos, está comprometida toda la colectividad, la cual se siente solidaria con cada uno de sus miembros. Si un individuo ofende a otra comunidad o a los dioses, todos pagan las consecuencias. Si Agamenón ofende al sacerdote de Apolo, todo el ejército sufre la venganza del dios, y luego, después de que se reconoce y se repara la ofensa, todo el ejército se purifica y realiza el sacrificio expiatorio (*Il.* I 308-317; 430-474); nadie piensa en atribuir la responsabilidad sólo a Agamenón. En estas condiciones, no hay razón para indagar en los recovecos de la psicología individual y llegar a valoraciones morales. El proceso de la iniciativa humana queda pues, en la oscuridad, y habitual-



3

mente se atribuye a los dioses el estímulo inicial de un acto, aunque sea ruinoso.

Sin embargo, en casos de particular gravedad, se comienza a tentar una búsqueda de las responsabilidades. En la reconciliación del libro XIX, Agamenón, contradiciendo el desarrollo de los hechos relatados en el libro I, siente el deber de explicar que un impulso irracional lo llevó a cometer la ofensa contra Aquiles. Estamos todavía en el origen divino de los actos humanos; origen que equivale a una disculpa total, pero la larga y razonada justificación de Agamenón demuestra que se podía pensar de otra manera.

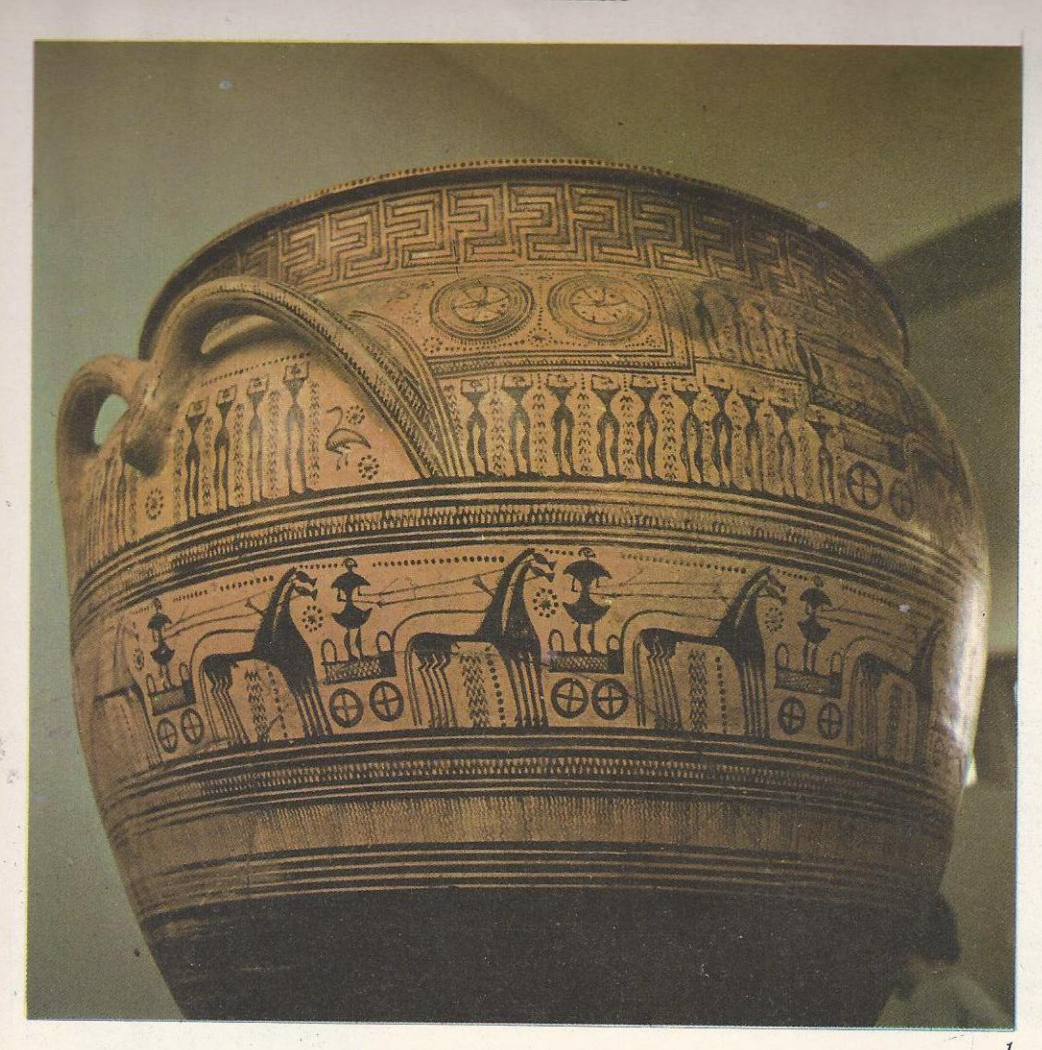
Ante todo, habría que aplicar a la misma guerra de Troya una búsqueda de las responsabilidades individuales. En la *Ilíada* se dice muchas veces que su causa fue el rapto de Helena realizado por Paris, por voluntad de Zeus y obra de Afrodita. Esta explicación, que excusa a los fugitivos, a la larga debía parecer inadecuada. Originalmente —y todavía a menudo en la *Ilíada*— Paris era un personaje moralmente neutro, un héroe vigoroso como los otros, y ni siquiera Helena era censurada. Pero se ve esporádicamente que su acción arroja una sombra sobre su personalidad. A veces, Paris se comporta poco valerosamente en la batalla y es atacado y vilipendiado por los otros troyanos. Helena se acusa a sí misma (*Il.* VI 344, 356) y es condenada por la opinión pública (III 242; XXIV 775); en cambio, Príamo todavía sostiene el otro punto de vista, ya que le dice: "no eres culpable ante mí, sino que los dioses lo son, / ellos han promovido contra mí la triste guerra de los dánaos" (III 164 s.). Al mismo tiempo, el rapto de Helena como causa de la guerra debía parecer insatisfactorio desde un punto de vista racionalista y estético. Los griegos de edades posteriores, como el historiador Heródoto, observaban que el rapto de una mujer era una causa desproporcionada para una guerra enorme como la de Troya. Si quisiéramos aventurar una hipótesis, podríamos pensar que la expedición micénica quizás fue emprendida con fines de saqueo. En la *Ilíada* se habla mucho del futuro saqueo, desde el primer libro, mientras que no se insiste mucho en el viejo mito. El famoso juicio de Paris, por ejemplo, sólo es recordado brevemente una vez y en el último libro (XXIV 25-30), en un pasaje que podría ser una interpolación tardía.

La introducción de un juicio moral sobre el carácter de los individuos, y no solamente sobre sus actos aislados, exige una diferenciación de las personas en el plano ético, es decir, la distinción entre "buenos" y "malos", que en Homero es una novedad. De los héroes principales podemos decir que reúnen en sí el bien y el mal, mientras que otros tienden a especializarse, como Paris en el mal sentido o Patroclo en el sentido más noble. Pero es notable que la incipiente reprobación de que es objeto Paris no se refleja sobre los otros troyanos, solidarios con él "políticamente", pero no moralmente. La *Ilíada*, que se convertirá para los griegos en una especie de poema nacional, nunca coloca a los troyanos, como colectividad, en una perspectiva desfavorable. En la *Odisea*, en cambio, se condena en bloque, sin atenuantes y desde el comienzo, a todo un grupo, el de los pretendientes, pero el peso moral de la condena está distribuido de manera diversa, en proporción a la responsabilidad de cada uno, aunque la distinción, como veremos más adelante, no se observa en el castigo final.

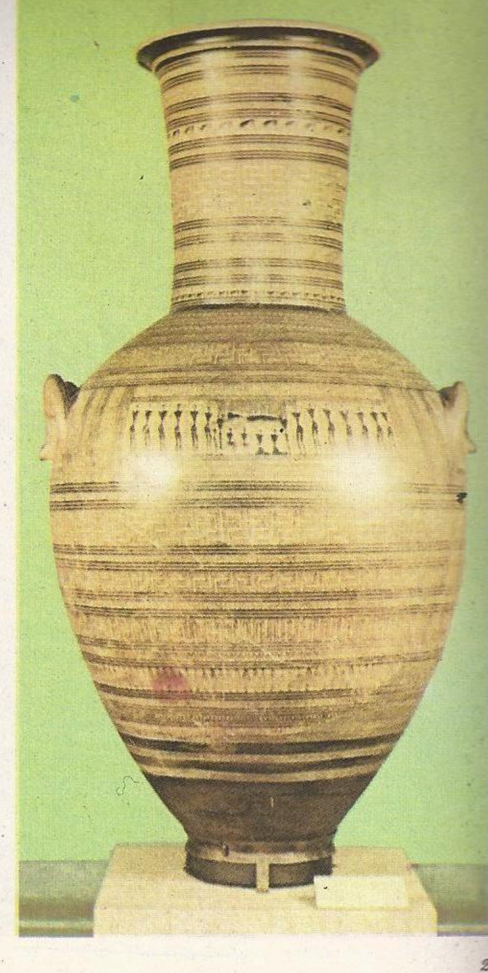
En realidad, en este poema el reconocimiento de la responsabilidad personal ha avanzado mucho. Ya al comienzo del libro I Zeus lamenta que los hombres atribuyan a los dioses todos los males que les sobrevienen por su propia culpa. Es una protesta contra el modo de pensar que sólo en parte ha sido superado en la *Ilíada* y en la misma *Odisea*. Citamos las palabras de Zeus (*Od.* I 32-34):

¡Ah, cuántas culpas echan los mortales a los dioses!
Dicen ellos que de nosotros provienen los males, pero en cambio
sufren por sus alocadas violaciones del deber.

Y luego relata el caso de Egisto que sedujo a Clitemnestra y mató a Agamenón,



1



2

con lo cual se atrajo la venganza de Orestes, aunque los dioses lo habían advertido. Con este discurso lleno de resentimiento Zeus proclama la libertad y la responsabilidad de la iniciativa humana.

La Odisea

En este comienzo, también la *Odisea* se presenta como un canto épico entre tantos extraídos del amplio repertorio de la guerra troyana. El relato sobre el fin de Agamenón con el cual Zeus inicia la discusión entre los dioses, que decidirán autorizar la repatriación de Odiseo, resume sucesos que eran narrados en un poema del ciclo épico, los *Retornos* (Nostoi), que abarcaba también las aventuras de Menelao y de otros combatientes de la guerra troyana. Pero este poema, que en sólo cinco libros relataba el retorno de muchos héroes, no podía compararse, por la riqueza del material y la complejidad de su estructura, con nuestra *Odisea*, que en veinticuatro libros narra los hechos de un solo héroe. Desde el primer verso ("Cuéntame del hombre rico en astucias...") la poesía de la *Odisea* se revela como esencialmente diferente de la observada en la *Ilíada*. El tema ya no es una acción con muchos personajes, sino la historia de un personaje que pasa por muchas aventuras. El hombre situado de esta manera directa en el centro de variados sucesos deberá surgir con una personalidad más nítida que la de los personajes de la *Ilíada*, que eran guerreros puros. Muchas referencias a la guerra pasada nos aseguran que este Odiseo es el mismo que hemos conocido en Troya. Pero sólo aquí se nos aparece con esas cualidades —astucia y tenacidad— que conservará en toda la literatura posthomérica. Es por esto por lo que el guerrero de la *Ilíada* ha sido identificado con personajes poéticos muy diversos. Ante todo, ha asumido el papel, propio del folklore de varios países, del héroe al que se cree muerto, después de una larga ausencia, pero que vuelve a su casa disfrazado, es reconocido por el hijo y finalmente se venga de los pretendientes de su mujer. Además, en los años de la ausencia, la *Odisea* ubica peregrinaciones largas y maravillosas que no fueron inventadas para Odiseo, sino que repiten en parte, aventuras del ciclo épico ya atribuidas a otros protagonistas, y en parte han sido también retomadas y adaptadas de motivos de las fábulas populares.

El tema del retorno aparece liberado de los esquemas menos verosímiles del folklore y desarrollado en el marco de una comunidad —Itaca—, descrita de una manera muy nítida y realista. En los cuatro primeros libros —la "Telemaquia", que son de origen relativamente tardío y en los que Odiseo todavía no aparece— se establecen firmemente los vínculos con el ciclo troyano (especialmente con las figuras de Néstor y Menelao) y se presenta la escena de la acción. Itaca revela en toda su extensión el trasfondo cultural que la *Ilíada*, poema guerrero, sólo dejaba entrever.

La sociedad pacífica que aquí se expone de manera completa, con todos sus encuadres, actividades económicas, animales domésticos, etc., también está gobernada por un "rey" y una asamblea popular. Pero, en ese momento es inestable, porque el rey está lejos y quizás ha muerto, la asamblea casi no se reúne y no tiene muchos poderes, mientras un grupo bastante fuerte de privilegiados quiere que uno de los suyos despose a Penélope y suceda a Odiseo. A ellos se opone solamente la resistencia de Penélope y de Telémaco, quien precisamente entonces se hace adulto y revela una insospechada energía.

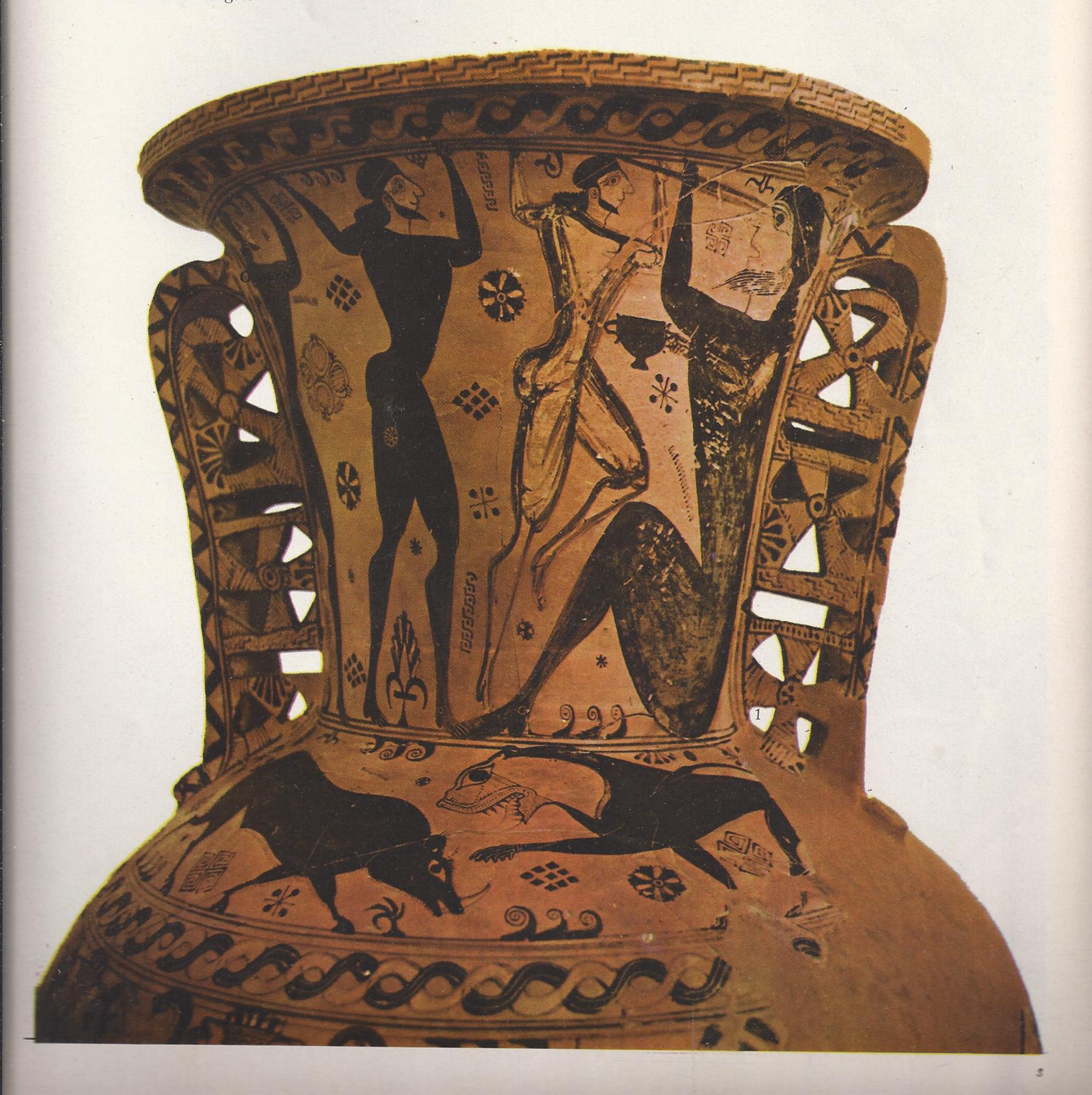
El retorno y la venganza de Odiseo se relatan de una manera circunstanciada y realista. Odiseo demuestra paciencia —virtud insólita en un héroe épico— en su frecuentación del campo enemigo, en las alianzas realizadas con los modestos personajes que le han permanecido fieles y en la elaboración de planes de acción. En esta tendencia realista, el poeta supera, aunque no del todo, el esquematismo del relato popular, mediante la linealidad de la trama y la contraposición neta del bien y el mal. En el folklore, los enemigos del que vuelve de la guerra son usurpadores y la justeza de su castigo está fuera de discusión. Homero nos presenta un grupo de aristócratas

1. Crátera funeraria de estilo geométrico

2. Ánfora geométrica ática, de la necrópolis del Dipilón. Hacia mediados del siglo VIII a. C. Atenas, Museo Nacional.

3. El cegamiento del cíclope Polifemo por Ulises y sus compañeros. Detalle de una ánfora protoática. Mediados del siglo VII a. C. Museo de Eleusis.

En las páginas siguientes: Polifemo cegado por los compañeros de Ulises. Fragmento de una crátera del siglo VII a. C. Museo de Argos.







bastantes pacientes —también ellos— que no sustituyen al señor ausente en sus funciones, sino que se limitan a darse buena vida en su casa; actitud que no es muy grave, porque la casa del señor es un lugar de representación semipúblico y abierto a los jefes menores de la comunidad. Por lo demás, piden solamente que se nombre un sucesor a Odiseo respetando todas las formalidades. Penélope y Telémaco, aunque molestos por la insistencia y la poca urbanidad de los pretendientes, logran con éxito impedir toda usurpación irreparable.

Todo esto se explica en largas escenas de diálogos y asambleas, en los cuales cada uno expone sus razones y de las que resulta que Odiseo, cuando reaparezca podrá hacerse restituir sin dificultad, por el pueblo, los bienes consumidos (XXIII 356-357) y además, los pretendientes estarán también dispuestos a entregarle amplias indemnizaciones (XXII 54-59). Odiseo es juicioso y civilizado. No está movido por un odio ciego y llega a pensar que alguno de los pretendientes merece el perdón; por ejemplo, cuando les pide para ponerlos a prueba (XVII 360-368) o cuando alaba a uno de ellos, el cortés Anfinomos, y le advierte que no esté con los otros en el momento de la venganza (XVIII 143-156). Pero más tarde los mata a todos. La conclusión es la de la fábula, que no prevé la reflexión ni la evaluación de las culpas individuales. Pero después de la matanza, el poeta recuerda que en un mundo real los asesinados dejan a su vez vengadores, tanto que en el libro XXIII Odiseo, reducido a la defensiva, toma precauciones que quizás no bastarían si, finalmente, en el último libro, Atenea no resolviese todo con una intervención milagrosa.

Este último libro contiene también un resumen del poema que en dos puntos importantes contradice el curso real de los acontecimientos; esto es, contiene referencias a versiones no incorporadas a la *Odisea.* En el Hades, el alma de uno de los pretendientes, Anfimedonte, relata lo sucedido a Agamenón. Durante la ausencia de Odiseo —le dice entre otras cosas (XXIV 128-50)—, Penélope prometió casarse nuevamente cuando hubiese terminado de tejer el sudario de Laertes; pero de noche deshacía el trabajo realizado durante el día, y durante tres años engañó de este modo a los pretendientes. Estos descubrieron por fin la treta y la obligaron a terminar la tela, pero *justamente en ese momento* volvió Odiseo. Se trata de otro motivo folklórico; una persona sobre la cual pesa una amenaza que se concretará al terminar cierto trabajo, deshace de noche lo que hace de día; finalmente se la descubre, pero en el momento supremo llega la salvación inesperada. En la *Odisea,* no se produce esta coincidencia maravillosa. Se cuenta la historia de la tela otras dos veces; la cuentan Antínoo II, 87-110) y la misma Penélope (XIX, 137-156): en ambos casos el descubrimiento del en-

gaño se produce un poco antes de la llegada de Odiseo, y extrañamente los pretendientes no han obligado a Penélope a mantener su promesa. El poeta no quiso renunciar a este motivo, pero prefirió no utilizarlo en la trama.

Anfimedonte relata también (XXIV-167-s.) que Penélope es incitada por Odiseo a proponer la prueba del arco que provoca la matanza. Homero, en cambio, había dicho claramente que el proyecto fue concebido exclusivamente por Penélope (XIX 570-581). La contradicción sería de poca importancia si no pusiese en tela de juicio un momento fundamental de todo el poema: el del reconocimiento de Odiseo y Penélope. En nuestro poema, éste se produce al final, en el libro XXIII. Para Anfimedonte evidentemente se ha producido antes de la prueba del arco: el poeta que compuso su narración tenía en mente otra versión, en la cual se anticipaba el reconocimiento y los dos esposos actuaban de común acuerdo. Algunos pasajes del poema revelan, en realidad, que Homero conocía esta versión pero quiso retardar el reconocimiento hasta lo último.

Ya en el libro XVIII Atenea inspira a Penélope la idea de presentarse con todo su encanto ante los pretendientes y de halagarlos mostrándose dispuesta a casarse nuevamente, a fin de "ser honrada / ante el esposo y el hijo más de lo que lo había sido antes" (v. 161 ag.). Cuando ella halaga a los pretendientes, Odiseo la oye y en realidad, experimenta gran alegría. Sin embargo, no puede conocer las verdaderas intenciones de Penélope y no tendría por qué alegrarse. En esta escena, se supone que el reconocimiento ya se ha producido y que la aparición de Penélope fue concertada entre ambos.

En el libro siguiente, el desconocido Odiseo, que debe ser lavado por una criada, pide a Penélope que lo haga una mujer vieja y fiel: la elección no puede recaer sino sobre Euriclea, la única criada que puede reconocerlo y que lo reconocerá con certeza porque lleva sobre la pierna una cicatriz inconfundible. Aquí Odiseo parece decidido a darse a conocer; sin embargo, durante el lavado de los pies vuelve la cabeza hacia la sombra, aunque inútilmente, para que no se lo reconozca (XIX 389-391). Esta escena, contradictoria por lo demás, difícilmente puede haber sido compuesta para un personaje modesto como Euriclea. También aquí, la intención de dejar a Odiseo en el incógnito hasta el final se superpone a una trama que llevaba al reconocimiento precoz.

Cuando luego Penélope anuncia al marido desconocido que propondrá a los pretendientes la prueba del arco para decidir con quien volverá a casarse (IX 570-581), Odiseo debería pensar que ella quiere realmente ceder. Él la estimula a realizar el plan y tiene buenos motivos para hacerlo, pero no tendría mucho de qué alegrarse al ver que justamente entonces Penélope ha renunciado a la esperanza de volver a verlo y abandona la resistencia. Todo sería más simple si los dos actuasen de común acuerdo, como cree recordar Anfimedonte en el último libro; pero al retardar el reconocimiento, el único pretexto para introducir la iniciativa de Penélope, la decisión de volver a casarse, es justamente lo que más debería disgustar a Odiseo. También aquí se obtiene un resultado poético con un pequeño renunciamiento al rigor lógico.

A través de estos indicios podemos sorprender a Homero en su trabajo de elección y combinación de materiales preexistentes. Más que censurar las incongruencias, sólo reconocibles en un examen muy atento, conviene admirar la sustancial unidad poética de la *Odisea*. La originalidad de Homero aparece sobre todo en estas partes que hemos examinado, en el retorno y la venganza, unidas al ambiente muy real del palacio de Itaca, pero también en las peregrinaciones de los libros V-XIII pues, aunque fabulosas, son vividas y observadas con el mismo espíritu crítico.

La fusión de materiales tan heterogéneos se obtiene, ante todo, gracias al valioso instrumento de la lengua y de la técnica épica, capaz de refundir y asimilar en la familiar atmósfera heroica hasta lo inaudito y fantástico. Epítetos y fórmulas que se aplicaban antes al ambiente limitado de la guerra de Troya valen ahora, con pocas modificaciones, para un mundo encantado que se extiende hasta la ultratumba. Los gigantes, los magos y los hados, que hablan el lenguaje de Aquiles y de Héctor, parecen remotos, pero no totalmente extraños a la realidad y a la historia.

Además, al exponer diversos sucesos que se desarrollan en todos los niveles de la vida humana, desde las cortes principescas hasta los antros de los monstruos y las chozas de los porquerizos y pastores, el poeta no sólo refleja una realidad más diferenciada de aquella encerrada en la lejana llanura de Troya, sino que también multiplica las referencias a la vida cotidiana que tiene ante sus ojos. Las famosas comparaciones, que en la *Ilíada* suministran algunos atisbos sobre la existencia cotidiana, en la *Odisea* son mucho más raras, como si el nuevo poeta sintiese en menor grado la necesidad de introducir estas pausas descriptivas en un relato que no ignora los espectáculos de la naturaleza y las fatigas de los seres humildes.

Odiseo

Si la fama de Odiseo y su anterior actividad de combatiente en Troya garantizan la existencia casi histórica del protagonista, sus viajes por mar, que parecen una pura evasión hacia la fantasía, sirven para desvincular al personaje de los presupuestos rígidos y arcaicos de la tradición iliádica y para enriquecerlo humanamente, introduciéndolo en una esfera ideal pero existente, que tiene sus bases tanto en el folklore como en la civilización contemporánea. El resultado es un Odiseo movido por estímulos interiores más complejos que los que guiaban a los héroes de la *Ilíada*.

La curiosidad, la astucia, la audacia y la prudencia que se perfeccionan frente a hechos nuevos, imprevisibles y más inquietantes que la aparición directa del enemigo en armas en el campo de batalla, han sido atribuidas con razón a las actitudes de los griegos que, desde el siglo VIII a.C. en adelante, partieron de la madre patria hacia todas direcciones para buscar posibilidades comerciales y sobre todo, nuevas sedes para fundar colonias. Pero ya en su patria, mirando a su alrededor y meditando sobre sí mismos, los griegos debían desarrollar la curiosidad, el gusto o el temor por lo nuevo, y pensar métodos para afrontar situaciones insólitas y sorprendentes. Las relaciones sociales se complicaban, mientras que los horizontes geográficos se ampliaban. Para moverse con un mínimo de seguridad era menester poseer una naturaleza "versátil" y "paciente".

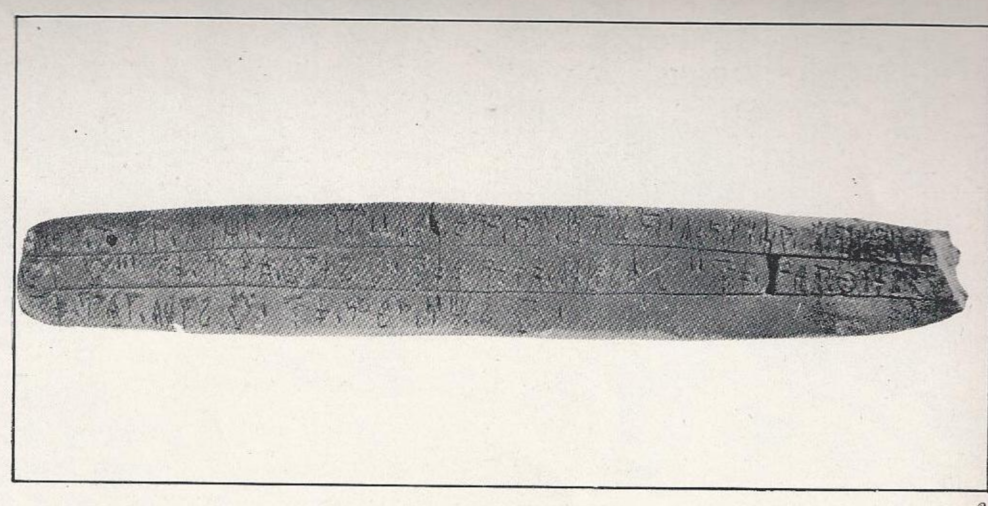
No se está seguro de encontrar en el prójimo la imagen de sí mismo. Frente al desconocido, y también frente al pariente y al amigo, es necesario primero indagar con cautela y no descubrirse de inmediato. La audacia y la astucia controladas por la prudencia nacen de un sentido fundamental de inseguridad. No se está seguro ni de sí mismo. Telémaco sabe que es el infeliz hijo de un desventurado. Quisiera alcanzar la felicidad familiar, y en este deseo llega a poner en duda su nacimiento, como en un intento de liberarse de su condición; a Atenea que, bajo el aspecto de Mentes, le pregunta si es realmente el hijo de Odiseo, responde (Od. I 214-218):

También yo, ¡oh huésped!, te responderé con sinceridad.
Mi madre dice que lo soy, pero yo no lo sé.
Nadie puede conocer su linaje por sí mismo.
¡Ojalá fuese hijo feliz
de un hombre que envejeciese rodeado de sus riquezas!

Odiseo emplea tanta sagacidad, diplomacia y humildad simulada en ocultar su identidad que cuesta reconocer en él a uno de los impulsivos héroes de la *Ilíada*. El arte de la ficción se convierte en un refinado juego humorístico en el encuentro con Eumeo (Libro XIV). Odiseo, falso mendigo, anuncia vagamente al porquero que quizá podrá darle noticias de su patrón, es decir, de sí mismo. Numeo responde inmediatamente que no acepta estas noticias, pues ya han pasado por Itaca muchos embusteros. Odiseo insiste y acicatea la curiosidad del porquero con algunas alusiones a la venganza próxima, pero el otro lo invita a cambiar de tema. Odiseo improvisa uno de sus relatos falsos y agrega hábilmente las noticias no solicitadas sobre sí mismo, noticias tam-







1, 2. Tablilla en la escritura Lineal B, proveniente de Pilos. Atenas, Museo Nacional.

En la página anterior: Diomedes. Detalle de una escena de combate sobre el cadáver de Patroclo, en una crátera de Exekias. Alrededor del 530 a. C. Atenas, Museo Nacional.

bién falsas. Numeo se siente conmovido por el relato, pero rechaza su última parte. La riña continúa hasta que Odiseo, con otro relato bélico del cual es protagonista él mismo, logra astutamente hacerse dar una capa. Pero Eumeo le advierte que deberá restituirla al día siguiente.

Hacia una realidad nueva

Esta actitud compleja, hecha de circunspección y de cautela unida a la osadía, en la defensa de los propios intereses, es una virtud del hombre que vive en la edad incierta del pasaje de la democracia primitiva al Estado político aristocrático. En sus nuevas formas de solidaridad, este Estado garantiza más autonomía y libertad a los individuos, al menos a los que tienen éxito, pero al mismo tiempo los aisla y los enfrenta. Si antes, en las condiciones del medioevo helénico, cada uno se hallaba incorporado por nacimiento a un sistema relativamente simple y estable de relaciones gentilicias, en el cual cada grupo actuaba frente al exterior como una unidad compacta, ahora, antes que la aristocracia se organice sólidamente en clase dominante, el individuo debe tratar por sí mismo de construir o mantener su sistema de relaciones.

La poesía épica está a punto de convertirse en un medio anacrónico de entretenimiento. En todo caso, sus relatos parecen demasiado unidos a un pasado que es un puro y vago recuerdo. La *Odisea*, con su aparente evasión al mundo de la fábula y su efectiva adecuación al espíritu contemporáneo, roza ya las posibilidades extremas de una épica moderna. Con el surgimiento del individuo dedicado a desarrollar su iniciativa en una época de rápido progreso, el mismo oficio de poeta debe renovarse. La poesía épica era elaborada por la corporación de los aedas para un público estable, y se la trasmitía en medio de una sociedad que se transformaba con lentitud.

Con Homero y con la forma del gran poema, ha llegado a una síntesis grandiosa, pero también a su punto final. Ahora el poeta se convierte en un creador autónomo, su mundo es efímero y su público mutable. Se inspira en lo ocasional para fijar algunas imágenes del presente que fluye.

Bibliografía

Textos

Para la *Ilíada*: edición de P. Mazon, P. Chantraine, P. Collart, R. Langumier, "Collection des Universités de France", París, 1946-48, con traducción francesa y un volumen introductorio. Para la *Odisea*: edición de P. von der Mühll, "Editiones Helveticae", Basilea, 1946.

Traducciones

Los clásicos de Monti (*Ilíada*) y de Pindemonte (*Odisea*) son insuperables por su calidad poética, pero en la actualidad se prefieren versiones más exactas en el sentido de la terminología y la cadencia homéricas, con sus fórmulas recurrentes. Abandonada la medida demasiado estrecha del endecasílabo, se ha recurrido a la prosa (N. Festa) o se recalcado el hexámetro griego (E. Romagnoli). Nuestras citas están tomadas de la reciente versión de Rosa Calzecchi Onesti (*Iliade* y *Odissea*, Turín, Einaudi, 1963), la que evita la imposición de un ritmo demasiado uniforme, brindado así una traducción de gran fidelidad verso por verso.

Para quien desee consultar los poemas en su traducción española, se recomiendan *La Ilíada*, versión de Luis Segalá y Estalella, colección dirigida por Henríquez Ureña (2. t.), Buenos Aires, Losada, 1939; y *La Odisea*, del mismo traductor (1. t.), y en la misma colección, Buenos Aires, Losada, 1938.

Para mayor información, consúltese: F. Codino, *Introduzione a Omero*. Turín, 1965; M. I. Finley, *El mundo de Odiseo*, México, Fondo de Cultura Económica; A. Schökel, *Historia de la literatura griega y latina*, 5ª ed., Santander, Sal Terrae; C. M. Boura, *Historia de la literatura griega*, trad. de Alfonso Reyes, México, F. C. Económica; 1963; Wilhelm Nestle, *Historia de la literatura griega*, trad. de E. Echauri, Barcelona, Labor; Pareti, *Homero y la realidad histórica*, México, UTEHA; C. O. Müller, *Historia de la literatura griega*, prólogo de G. Thiele, Buenos Aires, Ed. Americalee, 1946.

Si se desea ahondar la información, pueden hallarse materiales y extensas referencias bibliográficas en la obra fundamental de T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Londres, 1958; D. L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley, 1959; G. S. Kirk, *Los poemas de Homero*, trad. y supervisión de Eduardo Prieto (de próxima aparición), ed. Paidos, Buenos Aires. Sobre la "poesía oral": A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., 1960.